



ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,
Roman Brotbeck und Anselm Gerhard



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation (www.hkb-interpretation.ch/login) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,
Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

Verzeichnis der Tonbeispiele

Für die freundliche Genehmigung zur Wiedergabe der Tonaufnahmen bedanken wir uns bei Hyperion Records, London (Appian, Hyperion); Pavilion Records, Wadhurst, East Sussex (Pearl); Preiser Records Vienna, Wien; Selene music, Warschau (aus der Reihe »The Great Polish Chopin Tradition«); Universal Music Schweiz, Zürich (Decca, Philips). Trotz unserer Bemühungen konnten wir die Rechtslage der Tonbeispiele auf der zweiten CD, track 1, 3–6, 8–10, 12 und 16 nicht klären. Dafür entschuldigen wir uns bei den Rechteinhabern.

Für die Realisierung des Masters sind wir Benoît Piccand und Beat Müller vom Tonstudio der Hochschule der Künste Bern verpflichtet.

CD 1

Tonbeispiele zum Beitrag von Dirk Börner

- 01 **Carl Czerny** aus op. 500, Bd. 3, S. 60–61, Scherzo: Allegro molto. Track 01–08:
Dirk Börner, Klavier (Wien, Peter Rosenberger, ca. 1840), Aufnahme 2007 4:09
- 02 Ebd., S. 25, Andante, erste und dritte Art 0:38
- 03 Ebd., S. 26, Andantino espressivo 2:32
- 04 Ebd., S. 27–28, Allegro brillante e vivo 0:55
- 05 Ebd., Bd. 3, S. 33, Andante 0:46
- 06 Ebd., Bd. 3, S. 34, Andante 0:37
- 07 Ebd., S. 36, Moderato 0:35
- 08 **Ludwig van Beethoven**: Sonate op. 14/2, I. Satz 5:51

Tonbeispiele zum Beitrag von Arne Stollberg

- 09 **Richard Wagner**: »Weilten die Sterne« aus Die Meistersinger von Nürnberg.
Hermann Winkelmann, Tenor. Aufnahme 1906, Gramophone 3-42465, Matrise 6769 b; Neuausgabe 1999, Richard Wagner on Record. Historic Recordings, Preiser Records 89404 (4 CDs) 2:35
- 10 **Richard Wagner**: »Jetzt fand ich's! Hört, was euch fehlt!« aus Das Rheingold.
Otto Briesemeister, Tenor. Aufnahme 1907, Odeon 64775, Matrise XB 3467; Neuausgabe 1999, Richard Wagner on Record. Historic Recordings, Preiser Records 89404 (4 CDs) 2:44

Tonbeispiele zum Beitrag von Clive Brown

- 11–29 Selected examples from **Charles de Bériot**: *Méthode de violon*, Paris [1858].
Clive Brown, violin, recording 2007 8:17

Tonbeispiele zum Beitrag von Manuel Bärtsch

- 30 **Fryderyk Chopin:** Nocturne op. 9/2. Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme 1928, Polydor 62746, Matrizé 796 ½ GE8; Neuausgabe 1991, Pearl GEMM CD 9472 (1 CD) 4:24
- 31 Dass., Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme o. J., Polydor 65786, Matrizé 941av; Neuausgabe 1991, Pearl GEMM CD 9472 (1 CD) 3:08
- 32 **Fryderyk Chopin/Godowski:** Badinage. Marc-André Hamelin, Klavier. Aufnahme 1998, Hyperion CDA 67411/2 (2 CDs) 1:30

CD 2

Tonbeispiele zum Beitrag von Jesper Bøje Christensen

- 01 **Wolfgang Amadé Mozart:** »Voi che sapete« aus *Le nozze di Figaro*. Adelina Patti, Sopran; Landon Ronald, Klavier. Aufnahme 1905, The Gramophone Company, Matrizé 537f; Neuausgabe 2004, Symposium 1324 (1 CD) 3:12
- 02 Dass., Luisa Tetrazzini, Sopran; unbekannte Orchesterbegleitung. Aufnahme 1908, The Gramophone Company 053144, Matrizé 2176f; Neuausgabe 1989, Pearl GEMM CD 9221 (1 CD) 3:26
- 03 **Edvard Grieg:** *Til våren* (An den Frühling), op. 43/6. Isabel Mourao, Klavier. Aufnahme o. J., Fono Schallplattengesellschaft Münster FSM 115 VXDS (6 LPs) 3:01
- 04 Dass., Edvard Grieg, Klavier. Aufnahme 1903, DpG GC 35.510, Matrizé 2147 F; Neuausgabe 1992, Edvard Grieg: *The piano music in historic interpretations*, Simax PSC 1809 (3 CDs) 1:55
- 05 Dass., Fridtjof Backer-Grøndahl, Klavier. Aufnahme 1937, Columbia GN 409; Neuausgabe 1992, Edvard Grieg: *The piano music in historic interpretations*, Simax PSC 1809 (3 CDs) 2:38
- 06 Dass., Rudolf Riefeling, Klavier. Aufnahme 1957, Metronome Records MCLP 85026 (1 LP) 2:08
- 07 **Fryderyk Chopin:** Scherzo in h-Moll, op. 20. Aleksander Michałowski, Klavier. Aufnahme 1929, Syrena-Electro; Neuausgabe 1998, Selene CD-s 9803.39 (1 CD) 5:22
- 08 Dass., Józef Hofmann, Klavier. Aufnahme 1922-23, Brunswick 50044, Matrizé X10455; Neuausgabe 1993, VAI Audio VAIA 1047 (1 CD) 4:41
- 09 **Fryderyk Chopin:** Nocturne in Des-Dur, op. 27/2. Louis Diémer, Klavier. Aufnahme 1904, Nr. 35544, Matrizé 2981 F II; Neuausgabe 2006, Symposium 1305 (1 CD) 3:38

- 10 Dass., Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme 1938-39, Polydor 95172, Matrizen 478 bis;
Neuausgabe 1994, Biddulph LHW 022 (1 CD) 4:46
- 11 **Robert Schumann:** »Aus fremden Ländern und Menschen«, Nr. 1 aus den
Kinderszenen, op. 15. Fanny Davies, Klavier. Aufnahme 1929, Nr. WAX 4182-3;
Neuausgabe 1991, Pupils of Clara Schumann, Pearl GEMM CD 9904 (6 CDs) 1:16
- 12 **Fryderyk Chopin:** Etüde op. 10/3. Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme 1938/39,
Polydor 67262/4; Neuausgabe 1994, Biddulph LHW 022 (1 CD) 3:42
- 13 **Fryderyk Chopin:** Ballade in f-Moll, op. 52. Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme
1938/39, Polydor 67530, Matrizen 1178/9; Neuausgabe 1991, Pearl GEMM CD 9472
(1 CD) 8:20
- 14 **Fryderyk Chopin:** Polonaise in A-Dur, op. 40/1. Aleksander Michałowski, Klavier.
Aufnahme um 1910, Favorit-Record 1-74548 R; Neuausgabe 1998, Selene CD-s
9803.39 (1 CD) 2:32
- 15 Dass., Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme 1928, Polydor 90031; Neuausgabe 1999,
Selene CD-s 9902.47 (1 CD) 3:00
- 16 **Johannes Brahms:** Walzer in H-Dur, op. 39/1. Alfred Grünfeld, Klavier.
Aufnahme 1911, The Gramophone Company 45526/7, Matrizen 2063C/2064C;
Neuausgabe als Beilage zu Piano time 9 (1992), PTC 2001 (1 CD) 0:52
- 17 Dass., Stephen Bishop Kovacevich, Klavier. Aufnahme 1995, Philips 475 7160
(4 CDs) 0:46
- 18 **Fryderyk Chopin:** Walzer in a-Moll, op. 34/2. Raul Koczalski, Klavier. Aufnahme
o. J., Polydor 95201, Matrizen 479bi 1; Neuausgabe 1991, Pearl GEMM CD 9472
(1 CD) 4:01
- 19 **Fryderyk Chopin:** Fantaisie-Impromptu in cis-Moll, op. 66. Raul Koczalski,
Klavier. Aufnahme 1948, Radio-Konzertmitschnitt; Neuausgabe 1999, Selene
CD-s 9903.48 (1 CD) 4:54
- 20 **Fryderyk Chopin:** Etüde in gis-Moll, op. 25/6. Moriz Rosenthal, Klavier.
Aufnahme 1924, Klavierrolle Ampico 62961H; Neuausgabe 1966, Decca Argo
DA 42 (1 LP) 1:47
- Tonbeispiele zum Beitrag von Claudio Bacciagaluppi
- 21 **Fryderyk Chopin:** Fuge in a-Moll. Nathalia Janotha, Klavier. Aufnahme 1904,
Gramophone & Typewriter Ltd., 6340b = 5561; Neuausgabe 1997, The Piano
G & Ts, Volume 2, Appian APR 5532 (1 CD) 2:19
- 22 **Robert Schumann:** »Des Abends«, Fantasiestücke op. 12/1. Wilhelm Backhaus,
Klavier. Aufnahme 1969, Radio-Konzertmitschnitt; Neuausgabe 1996, Last
Recital, Ermitage ERM 187-2/Decca 455 048-2 (1 CD) 4:41

Roman Brotbeck

Einleitung

Auf den ersten Blick ist das, was Sie in der Hand haben, nur ein weiterer Symposiumsbericht – einzureihen in die Kategorie der wissenschaftlichen Sammelpublikationen, wo er dann vor sich hindämmert, bis ihn in einem glücklichen Falle eine bibliographierende Hand zur Formulierung des sogenannten Forschungsstandes kompiliert und wieder ins Regal zurückstellt.

Dieser erste Blick trügt: Was Sie in der Hand haben, lebt schon heute außerhalb dieses Buches weiter! Es wird in der Praxis der Hochschule der Künste diskutiert, es ist bereits in die Lehre eingeflossen, es wird von Absolventinnen und Absolventen der HKB in ihre Praxis hinausgetragen, und es sind Kooperationen mit anderen Institutionen entstanden, weil gerade dieses erste »Symposium zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert« in verschiedenste Richtungen ausgestrahlt hat. Die vorliegende Publikation ist also eigentlich kein Abschlußbericht, sondern eher eine Dokumentation von Anfängen in einem Forschungsfeld, das sich innerhalb der HKB als äußerst fruchtbar erweist, fast täglich neue Fragen stellt und zu überraschenden Hypothesen führt.

Sie haben aber auch den Bericht eines Symposiums in der Hand, das geprägt war von einer völlig neuen Offenheit in der Begegnung zwischen universitärer Musikwissenschaft und praxisorientierter Musikforschung an der Hochschule der Künste. MusikerInnen, die auf internationalen Konzert- und Opernbühnen auftreten, und MusikwissenschaftlerInnen, die universitäre Institute leiten, kamen dabei zusammen: Personenkreise also, die sich gegenseitig weiland regelmäßig mit Vorurteilen bewarfen, arbeiteten für einmal ohne Berührungängste zusammen, diskutierten auch abgelegenste Fragen und traten in einen fruchtbaren und vor allem unkomplizierten Diskurs, der bis heute anhält und die Zusammenarbeit zwischen der HKB und der Universität Bern, insbesondere dem Institut für Musikwissenschaft, enorm befruchtet hat.

Interessant am gesamten Symposium war die Tatsache, daß sich trotz divergierender Themen so etwas wie ein roter Faden ergeben hat, so daß sich die vorliegende Publikation fast schon wie ein wissenschaftlicher Bildungsroman zur Interpretation des 19. Jahrhunderts liest. Dieser »Roman« weist eine Einleitung in den Hauptteil mit einer überraschenden Ausgangsposition auf, außerdem eine vergrößernde Schlußstretta, welche diese überraschende Ausgangsposition verkürzt wieder aufnimmt. Hans-Joachim Hinrichsen weist nach, daß ein auf das »Wichtige« – das heißt auf den motivisch-konstruktiven Verlauf der Musik – fokussierender Ansatz der Analyse, welcher die Anfänge der Musikwissenschaft und auch der Interpretation im emphatischen Bülowischen Sinne bildete, eine Wendung des späten 19. Jahrhunderts darstellt, die mit der realen

musikalischen Aufführungspraxis des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts wohl eher wenig zu tun hatte. Im Voraus geplant war das nicht, aber mein eigenes, vom Forschungsmanagement und von der Positionierung des Forschungsfeldes innerhalb des Musikhochschulalltages geprägtes Referat korrespondierte beim Symposium mit Hinrichsens Ansatz und spitzte ihn – wohl ungebührlich – auf die These zu: Unser 19. Jahrhundert wurde im 20. Jahrhundert erfunden.

Auch wenn man nicht ganz so weit gehen will: Gerade jene musikpraktischen und musikwissenschaftlichen Referate, die ihren Gegenstand minutiös untersuchten oder seinen Spuren folgten, zeigten, wie anders das uns so nahe und täglich im Konzert reproduzierte Jahrhundert in Wirklichkeit gedacht und geklungen hat. Dirk Börner führte mit seinen Studierenden Carl Czernys protokollähnliche Beschreibungen von Beethovens Klavierwerken auf und kommentierte die Resultate. Diese sind schlicht verblüffend, und es ist erstaunlich, daß diese wichtige Quelle noch kaum den Bezirk der musikwissenschaftlichen Beschäftigung verlassen hat und in die Musikpraxis umgesetzt wurde. Wenn man den hier vorgelegten Versuch auf einer höheren Ebene betrachtet, so erweist sich das Spannende darin, daß dieses minutiöse Nachspielen nicht etwa zur Einschränkung auf eine »Idealinterpretation« führt, sondern erst eigentlich vorführt, welch große Freiheiten dem Interpreten gerade in den Bereichen Dynamik und Tempovariation geöffnet wurden, – viel größer als sie heute üblicherweise zugestanden werden. Dies macht die historisch informierte Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert innerhalb einer Hochschule letztlich auch so interessant. Es fehlt ihr das Dogmatische, beziehungsweise jeder dogmatische Ansatz wird sofort entkräftet, weil das Undogmatische offenbar gerade ein Prinzip vieler Positionen des 19. Jahrhunderts ist. Ivana Rentsch stellt in ihrem Beitrag zum Rezitativ im 19. Jahrhundert dar, wie die Freiheit in dieser quasi »freien« Form teilweise geradezu zum Exzeß getrieben wurde. Arne Stollberg zeigt in seinem Beitrag zu Wagner, wie paradox sich auch hier die eigenen Aussagen von Wagner als Gesangspädagoge erweisen und wie schwierig seine Ausführungen in eine bestimmte Praxis umzusetzen sind. Die in seinem Referat vorgeführten quasi legitimierten und sich auf Wagner beziehenden historischen Aufnahmen belegten diesen Widerspruch auf genaueste. Beide Referate weisen auf die Bedeutung der Sprache hin, die teilweise als eigentlicher Urkern der Musik verstanden wurde. Dies war auch der Ansatz des Tenors Hans Peter Blochwitz – sein Referat ist hier nicht dokumentiert –, der diese Sprachähnlichkeit gerade für das Lied emphatisch forderte und vorführte, wie er in der Gesangsdidaktik die Notation des Komponisten differenziert, um primäre Mustererkennungen bei den Studierenden auszuschalten und sie an eine der Mikrorhythmik der Sprache angelehnte Deklamation heranzuführen.

Der Schubert-Spezialist Walter Dürr führte in seinem Referat aus, wie schon im Manuskript aufführungspraktische Hinweise wie jene von Schubert zur Dynamik

schwierig zu interpretieren sind, und belegte seine Auffassung der Crescendo- und Decrescendo-Gabeln bei Schubert, die oft als Akzente mißverstanden werden, mit vielen schlüssigen Argumenten.

Der Spezialist für die Aufführungspraxis der Streicher im 19. Jahrhundert Clive Brown demonstrierte auf seiner Geige das dialektische Verhältnis zwischen Vibrato und Portamento in Charles de Bériots Violinschule. Sein Referat, welches darlegte, wie gebräuchlich das Portamento war und wie selten das Vibrato eingesetzt wurde, löste innerhalb der HKB viele Diskussionen aus, die bis heute noch nachwirken.

Das Arpeggio könnte man semiotisch als ein auf das Klavier übertragenes Portamento bezeichnen: Auch hier wird der Tonraum in einer Bewegung durchschritten statt als simultan angeschlagener Akkord repräsentiert. Und auch hier sind heutige Zeitgenossen gerade bei der Klavierliteratur sehr rasch mit der alle Diskussionen radikal beendenden Qualifikation des Geschmacklosen dabei. Anselm Gerhard ergänzte seine bereits publizierte Arbeit zum Arpeggio mit neuen Beispielen, die nachdrücklich belegen, wie sehr diese Vortragsart das Klavierspiel im 19. Jahrhundert prägte (und auch noch in den Welte-Mignon-Aufnahmen dominiert).

Das Arpeggieren war auch ein musikalisches Hauptmittel des Präludierens, eine im 19. Jahrhundert verbreitete Musikpraxis, die Claudio Bacciagaluppi innerhalb eines HKB-Forschungsprojektes ausführlich untersuchte. Das improvisierende Präludieren vor und zwischen den Werken war im 19. Jahrhundert allgemeine Praxis, und Bacciagaluppi zeigt Beispiele bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Sie belegen, daß eine Konzertveranstaltung im 19. Jahrhundert noch als »Gesamtkunstwerk« verstanden wurde, bei der man die Aneinanderreihung von Einzelwerken als Nachteil empfand, der mit dem zwischen den Werken vermittelnden Präludieren aufgehoben werden sollte.

Der Pianist Tomasz Herbut demonstrierte den klanglich innovativen Gebrauch des Pedals bei Chopin und wie Chopin ihn an den Pleyel- und Erard-Instrumenten realisierte. Wichtig ist ihm aber die Darlegung, wie diese Effekte der historischen Instrumente auch auf dem modernen Flügel realisierbar sind. Manuel Bärtsch belegt in seinem Referat die fundamentalen Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weist die vielen Mythologisierungen nach, die in der zweiten Hälfte stattgefunden haben und letztlich die Neukonstruktion des 19. Jahrhunderts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorbereiteten.

Im Gespräch dokumentierte Claudio Bacciagaluppi das mit vielen Musikbeispielen durchsetzte Referat von Jesper Christensen, in dem grundsätzliche Haltungen und Unterschiede in den erhaltenen Aufnahmen aufgezeigt wurden.

Fast jedes Referat in diesem Symposium war ein anderer Anfang zum Forschungsgebiet der Interpretation im 19. Jahrhundert. Aus jedem dieser Anfänge könnte ein Forschungsprojekt entwickelt werden. Die HKB will mit verschiedenen Partnern auf

diesem Gebiet weiterforschen und kann heute schon einiges vorweisen. Nachdem in diesem Symposium Gesang und Klavier fokussiert wurden, sind Forschungen im Bereich der Streichinstrumente und der Blechblasinstrumente lanciert worden, und heute gibt es – verbunden mit zusätzlichen Stellen – Planungen zu noch größeren Projekten.

Ich danke jenen, welche dieses Symposium und diese Publikation ermöglichten: Zuerst dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und seinem Direktor, Anselm Gerhard, dann dem Tonregisseur Benoît Piccand, der mit Beat Müller die beiliegenden CDs realisierte und masterte. Peter Kraut und Martin Skamletz danke ich für das genaue Korrekturlesen der Texte. Ein ganz besonderer Dank gilt Claudio Bacciagallo, der dieses Symposium plante, organisierte und nun auch diese Publikation betreute. Seinem unermüdlichen Einsatz ist es zu verdanken, daß die Forschung gerade des 19. Jahrhunderts auch in den Hochschulalltag von Lehre und Weiterbildung gut eingebaut ist und dieses Buch eben nicht nur ein normales Buch im Büchergestell ist.

Hans-Joachim Hinrichsen

Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert?

Zur Geschichte eines problematischen Begriffs

Wer sich heutzutage in deutscher Sprache über Musiker und musikalische Aufführungen äußert, ist meistens rasch mit den Begriffen »Interpret« und »Interpretation« zur Hand. Der Interpret ist nachgerade zum meistbenutzten Synonym für den ausübenden Musiker geworden, und so umstandslos wird heute in wissenschaftlicher Literatur wie in den Massenmedien die musikalische Praxis als Interpretation begriffen, daß man allgemein vergessen zu haben scheint, wie wenig selbstverständlich das eigentlich ist. »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen [...]«¹ – so lautet ein vielzitiertes Dictum Theodor W. Adornos, das zwar den musikalischen Interpretationsbegriff nicht geradewegs zurückweist, aber doch nachdrücklich auf die notwendige Differenz der Begriffsverwendung verweist, denn Sprachdeutung ist ein vorwiegend rationaler, Musizieren dagegen ein in erster Linie mimetischer Akt. Nun könnte man diese sorgfältige Differenzierung für spitzfindig halten. Dabei genügt ein kurzer Blick in den angelsächsischen Sprachbereich, um den so geläufigen eigenen Wortgebrauch wenigstens vorübergehend in Frage zu stellen: Dort ist es keineswegs die »interpretation«, mit der man die Aufführung etwa einer Beethoven-Sonate begrifflich würdigt, sondern die »performance«. Schon dieser kurze Seitenblick auf andere Gepflogenheiten zeigt also, daß der meist ganz unreflektiert verwendete, in Wirklichkeit aber recht hochtrabende Terminus der »Interpretation« weitaus mehr besagt als der viel schlichtere und nüchterne Begriff der »Aufführung«. Kann man dieses semantische »Mehr« wirklich in jedem Fall verantworten? Ja, man kann, wenn man sich seiner Problematik bewußt bleibt – ich will also keineswegs das Rad der Begriffsgeschichte zurückdrehen und für die Rückkehr zum neutralen Begriff der Aufführung plädieren. Aber ich möchte darauf aufmerksam machen, daß sich ein Nachdenken über eben diese Begriffsgeschichte – und damit natürlich auch eine Reflexion auf den Begriffsgebrauch – lohnt.

Noch 1976 ist im vierten Band des Historischen Wörterbuchs der Philosophie unter dem Stichwort »Interpretation« mit keinem Wort die Rede von Musik. Der Terminus selbst, also der Begriff der »Interpretation«, den nicht nur das Historische Wörterbuch der Philosophie, sondern auch andere Sprachen als das Deutsche wohlweislich gar nicht oder nur beiläufig mit musikalischer Praxis in Verbindung bringen, hat eine lange Geschichte;

1 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1986, Bd. 16, S. 253.

der mit ihm bezeichnete Sachverhalt ist bereits so alt wie die abendländische Schrift- und Wissenschaftskultur überhaupt. Der Begriff gehört traditionell in das Gebiet der Hermeneutik und damit in die Geschichte der Klassikerkommentierung, der Rechtsauslegung und der Bibelexegese, keineswegs aber in die Geschichte der musikalischen Praxis. Für deren Bezeichnung war vielmehr das gesamte 17. und 18. Jahrhundert hindurch der aus dem System der Rhetorik stammende Begriff des »Vortrags« zuständig. Seit wann also ist überhaupt im Deutschen der aus der Hermeneutik entlehnte, daher anspruchsvolle und mit vielen Implikationen belastete Begriff der »Interpretation« für die Bezeichnung einer musikalischen Aufführung in Gebrauch? Und wie kann ein Terminus, der ehemals einen Akt höchster wissenschaftlicher Rationalität meinte, in den Namen einer rein künstlerischen Handlung umgedeutet werden? Es leuchtet wohl ein, daß man nach Belegen nicht vor dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu suchen braucht – jener Epoche also, in der die Wissenschaft der Textauslegung ihre Umdefinition zu einer Auslegungskunst erfuhr. Das war zum ersten Mal – mit Folgen für den Blick auf das Phänomen der Interpretation überhaupt – in den Schriften des Theologen Daniel Friedrich Schleiermacher der Fall, der seine intellektuelle Prägung nicht zufällig im Kreis der Frühromantiker um die Brüder Schlegel, Tieck, Novalis und Schelling erfahren hat.

Mochte aber die Interpretation, verstanden als Sinnauslegung der textlichen Überlieferung, in den Jahrzehnten nach 1800 bereits zur Kunst avancieren, für die es einer besonderen Begabung bedarf (der Germanist Emil Staiger konnte sein berühmtes Buch noch im späteren 20. Jahrhundert *Die Kunst der Interpretation* betiteln), so blieb der Begriff, sobald er auf Musik bezogen wurde, noch um die Mitte des Jahrhunderts umstritten. Wenn man bedenkt, daß das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Aufführung von Musik in rhetorischer Tradition weiterhin als »Vortrag« begriffen und bezeichnet wurde, ja daß sich in der zweiten Jahrhunderthälfte sogar – worauf ich noch zurückkommen werde – eine regelrechte semi-wissenschaftliche Disziplin der »Vortragslehre« auszubilden begann, dann verwundert es nicht, den um die Mitte des Jahrhunderts allmählich auch in der Musik gebräuchlich werdenden Begriff der Interpretation häufig negativ konnotiert zu finden. Den folgenden lapidaren Satz notierte im Jahre 1869 der angesehene Klavierpädagoge Louis Ehlert: »Es wird viel gesündigt durch die maßlose Uebertreibung des Interpretirens.« Was Ehlert hier als Gefahr sieht – nämlich unzulässiges und ungerechtfertigtes Hervortreten der Subjektivität des Interpreten – wird nachvollziehbar, wenn man den Kontext seiner lapidaren Behauptung in Rechnung stellt: nämlich seine (natürlich problematische) Auffassung von einem objektiven, weder dynamisch noch agogisch nuancierten Spiel der Klavierwerke Bachs, das er gegen die Spielweise einer jungen Generation von Pianisten glaubt verteidigen zu müssen: »Es sei erlaubt, über den Vortrag Bach'scher Klaviermusik hier noch einige allgemeine Bemerkungen einzuschalten. Kein Musikstück muß mit so unerschütterlicher Aufrechterhaltung des

Tempos gespielt werden, als eine Bach'sche Fuge. Nur die Fermaten sollen mit einem mehr oder weniger fühlbaren Zurückbleiben vorbereitet, der Triller, wo er die Fuge schliesst, breit und von oben ausgeführt werden. Den Eintritt des ›Führer‹ und ›Gefährten‹ hebe man durch deutliche Betonung hervor, ohne daß das Ganze jedoch den Charakter einer analytischen Expectoration annimmt. [...] Es wird viel gesündigt durch die maßlose Uebertreibung des Interpretirens. Mit einer Fuge wendet man sich immer nur an die Gebildeten, es darf also eine mittlere Höhe des Auffassungsvermögens billiger Weise vorausgesetzt werden.«²

Interessanterweise stellt fast zur gleichen Zeit ein anderer bedeutender Musikschriftsteller den Begriff der »Interpretation« in einen gänzlich positiven Zusammenhang. Carl Friedrich Weitzmann rühmte 1863 in seiner *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur* die Verdienste des gerade dreißigjährigen Hans von Bülow, der sich bewußt gegen die Komponisten- und für die Interpretenlaufbahn entschieden hatte: Bülow, so führt Weitzmann aus, »beschloß, durch die lebendige Interpretation der Meisterwerke der Vergangenheit und der Gegenwart seinen Ruhm zu erringen. Und er wurde der wunderbarste Wiedererwecker der Schöpfungen des ehrwürdigen Sebastian Bach, der geistvollste Erklärer der letzten Offenbarungen Beethovens, der hinreißendste Declamator der phantastischen Tondichtungen des ihm so innig verwandten Franz Liszt. Wie der Letztere alle seine Vorträge frei aus dem Gedächtnisse gehalten hatte, so nimmt auch H. v. Bülow die Composition der von ihm erwähnten Meister dergestalt in sich auf, daß er sie jedes mal wie im begeisterten Augenblicke zu improvisiren scheint.«³ Die ganze positiv konnotierte Begriffsreihe Interpretation–Wiedererweckung–Erklärung–Declamation–Vortrag schließt sich hier also zu einer Kette, an deren Anfang und Ende die vormals konkurrierenden Begriffe »Interpretation« und »Vortrag« in trauter Eintracht stehen.

Die Aufwertung der musikalischen Vortragspraxis zur Interpretationskunst eigenen ästhetischen Rechts erfolgte im 19. Jahrhundert nicht zufällig – wie hier eben bei Carl Friedrich Weitzmann – im Umkreis der Schule Franz Liszts. Auf dem ästhetischen Gegenpol wurde dagegen – wie bei dem bereits zitierten Louis Ehlert – die Interpretation weiterhin beargwöhnt. Eduard Hanslick etwa hatte schon 1854 in seiner Programmschrift *Vom Musikalisch-Schönen* zwar durchaus den notwendigen Anteil der verlebendigenden Subjektivität im Akt der musikalischen Reproduktion konzidiert – den er mit

2 Louis Ehlert: Vorwort zu Carl Tausigs Auswahlgabe des Wohltemperierten Klaviers, S. [2]; J. S. Bach. / Das Wohltemperirte Clavier / Ausgewählte Präludien und Fugen / bearbeitet und herausgegeben / von / Carl Tausig / mit einem Vorwort / von / Louis Ehlert, Magdeburg: Heinrichshofen, VN 7500; die Originalausgabe war 1869 bei Trautwein in Berlin erschienen.

3 Carl Friedrich Weitzmann: *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1863, S. 170 f.

»Wiederschaffen« übersetzt, nicht wie Weitzmann mit »Wiedererweckung« –, zugleich aber diese Subjektivität nach Möglichkeit in ihrer Reichweite limitiert: »Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproductionsakt, welcher den electrischen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Composition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten.«⁴ Die bloße »Richtigkeit der Noten« indessen markiert genau jenen Vortragsstil, den Bülow als »langweilige Correctheit« oder als »ein tödtendes Buchstabiren« verpönte.⁵

So sind Sachverhalt und Begriff einer musikalischen Interpretation und Interpretationskunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Diskussion. Keineswegs aber darf man davon ausgehen, daß der Begriff der »musikalischen Interpretation« seitdem eine allmählich durchgesetzte Erfolgsgeschichte durchlaufen hat. Im Gegenteil hätte er das 19. Jahrhundert um Haaresbreite nicht einmal überlebt: In seiner heftigen Ablehnung fanden sich so unterschiedliche Geister wie der spätromantische Hans Pfitzner, der neoklassizistische Igor Strawinsky und der neusachliche Paul Hindemith am Ende der 1920er Jahre in seltener Einmütigkeit. »Der ›schöpferische Interpret‹ ist ein Widerspruch in sich selbst«, behauptete Pfitzner, der im übrigen das »Werk« mit seiner »Wiedergabe« (statt seiner Interpretation) konfrontierte.⁶ Die im 20. Jahrhundert gegen die »Interpretation« aufgebauten Ersatzbegriffe – »exécution« (Igor Strawinsky), »Aufführung« (Paul Hindemith), »Reproduktion« (Rudolf Kolisch) – sind Symptome eines Unbehagens gegen die als usurpatorisch empfundenen Ansprüche musikalischer Praxis und damit doch zugleich Indizien für die inzwischen unwiderruflich etablierte Wirkungsmacht der Interpretation.

Nur kurz noch, um endlich den Blick auf die Begriffsgeschichte abzuschließen: Als Eintrag in Musiklexika erscheint das Stichwort »Interpretation« erstmals (und noch knapp) 1935 bei Hans Joachim Moser, im entsprechenden Band der Nachkriegsenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) hingegen überhaupt nicht (das ist erst 1996 in der zweiten Auflage, mit einem ausführlichen Artikel von Hermann Danuser, nachgeholt worden). Heute ist im Deutschen der Begriff fest eingebürgert, allerdings durchaus in einem Kontext, den man beim alltäglichen Gebrauch des Begriffs keineswegs vergessen sollte und den kürzlich Albrecht Riethmüller in kaum übertriebener

4 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* [1854], Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Dietmar Strauß, Bd. 1, Mainz 1990, S. 110.

5 Zit. nach Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 355.

6 Hans Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929 (Gesammelte Schriften, Bd. 3), S. 21.

Pointierung folgendermaßen charakterisiert hat: »[...] es sind nicht so sehr die Musiker, die sich untereinander Interpreten nennen, sondern es ist wohl zuvörderst der Musikmarkt – der Kommerz, das Publikum und die Kritik –, die nach ›Interpretationen‹ und vor allem ›Interpreten‹ rufen. [...] Am schönsten ist dies beim allmächtigen Interpreten der Interpreten in der Musik zu sehen, beim Dirigenten. Er interpretiert Musik weder im Sinne der Auslegung von Musikwerken durch Sprache noch im Sinne der selbsttätigen Ausführung; denn er ist der einzige Musiker, der keine Töne hervorbringt, sondern ist – wenigstens in actu eines Konzerts – ein Pantomime, für das Publikum durchweg bloß in Rückenansicht. [...] Trotz dieser eigenartigen Ausgangslage ist der heutige Dirigent le plus célèbre interprète auf dem Gebiet der Musik; als Typus ist er ein Produkt des 19. Jahrhunderts, der im 20. seine Triumphe gefeiert hat.«⁷

Man darf vielleicht nach unserem gesamten bisherigen *tour d'horizon* hinzufügen, daß nicht nur der Typus des Interpreten ein Produkt des vorletzten Jahrhunderts ist, sondern überhaupt der gesamte Sachverhalt der Interpretation als solcher samt seiner allmählichen Bewußtwerdung. Wobei wir zurück beim eigentlichen Thema wären: Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert?



Der Aufstieg der musikalischen Interpretation gehört auch deshalb ins 19. Jahrhundert, weil er mit der zunehmenden professionellen Spaltung in Produzenten und Reproduzenten zusammenhängt. Ein paradigmatisches Studienobjekt für die Professionalisierung der Interpretationsinstanz ist der vorhin schon erwähnte Hans von Bülow; und bei seinem Beispiel will ich im folgenden auch bleiben, weil sich hier alle Aspekte und Probleme wie im Brennspiegel fassen lassen. Witzig und treffend hat Bülow die Differenz wie die Beziehung zwischen diesen Ebenen in einem seiner späten Briefe auf den Begriff gebracht: »Brahms' Mission ist zu pro-, meine zu repro-duzieren, also zwei Buchstaben mehr. Genügend für die wildeste Ambition!«⁸ Dem qualitativen Minus des vermeintlich bloßen Nachbildens wird in ironisch gebrochener Bescheidenheit das quantitative Plus des »zwei Buchstaben mehr« entgegengesetzt.

Der 1830 geborene Hans von Bülow gehört, so wie etwa auch der Geiger Joseph Joachim, der ersten Generation an, mit der die Vorstellung einer musikalischen Interpretation überhaupt in Verbindung gebracht wurde; ja er benutzte den zugespitzten Begriff der »Interpretationskunst« seit den frühen 1870er Jahren sogar gelegentlich

7 Albrecht Riethmüller: »Interpretation« in der Musik. Eine Skizze, in: Gerhard Funke/Albrecht Riethmüller/Otto Zwierlein: *Interpretation*, Stuttgart 1998, S. 17–30, hier S. 24.

8 Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895–1908, Bd. 6, S. 251 (an Hermann Wolff, 5. 2. 1884).

selbst. Der eigentliche Sachverhalt indessen – daß nämlich Musizieren keineswegs im korrekten »Vortrag« sich erschöpfe – ist bereits eine Generation früher etwa durch Franz Liszt oder Clara Schumann zu öffentlichem Bewußtsein gekommen. Die Interpretationswürdigkeit, aber auch -bedürftigkeit von Musik ist den Zeitgenossen mit der Entdeckung ihrer Geschichtlichkeit, also mit der zunehmenden Herausbildung eines kanonisierten Repertoires aufgegangen: in allererster Linie an Beethoven, etwas später (zunächst noch unter dem vordergründigen Problem der angemessenen Aufführungspraxis verborgen) an Bach. Nicht zufällig hat eine berühmte Bach-Edition, nämlich diejenige des Wohltemperierten Klaviers durch Carl Czerny (1837), den folgenreichen Typus der sogenannten Interpretationsausgabe inauguriert, und zwar durch eine bei aller vordergründigen Texttreue für notwendig gehaltene Hinzufügung agogischer, artikulatorischer und dynamischer Zusatzangaben. Auch Bülow hat – das ließe sich im einzelnen detailliert belegen – seine Vorstellung einer auf Musik anzuwendenden Interpretationskunst am Spannungsverhältnis von älterer und zeitgenössischer Musik entwickelt. Ich kann das hier nur an wenigen Beispielen zeigen; zugleich bitte ich um Verständnis dafür, daß ich die anderenorts erörterte komplexe Methodik der Rekonstruktion von Bülows Spielweise aus Rezensionen, Selbstäußerungen und Editionen hier abkürze und vereinfachend mit deren Resultaten arbeite.⁹

Um die Tendenz dessen zu demonstrieren, was bei Bülow »Interpretation« genannt werden kann, gehe ich in drei Schritten vor. Ich kommentiere zunächst einige Beispiele aus seinen Editionen älterer Musik, die durch ihre Texteingriffe möglicherweise als kraß empfunden werden können; umso wichtiger ist es, deren Tendenz auch in den späteren, gleichsam »texttreuen« Editionen – und in Bülows ebenfalls vorgeblich »texttreuer« Spielpraxis – wiederzuerkennen. Seine Ausgabe der Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach ist stellenweise eher eine Bearbeitung als eine wirkliche Edition (und zwar viel konsequenter als die Bach-Ausgabe Czernys); unter anderem zeichnet sie sich durch die Ausfüllung des als allzu geringstimmig empfundenen Klaviersatzes aus. Das erste Beispiel zeigt ein typisches Verfahren: Hier wird im langsamen Satz der f-Moll-Sonate Wq 57,6 eine Mittelstimme hinzuerfunden, die aber nicht völlig frei, sondern motivisch beziehungsreich angelegt ist: als Imitation.

Im zweiten Beispiel sind die Eingriffe etwas subtiler, dafür in ihrer Tendenz noch klarer: In der Fuge aus Händels Suite HWV 428 wird a) das Fugensubjekt durch eine signifikante Artikulation (Legatobindung des punktierten Themenkopfes und anschließende Staccato-Artikulation) an allen Stellen seines Auftretens kenntlich gemacht und b) der solcherart kenntlich gemachte Themenkopf auch noch an geeigneten Stellen dem Tonsatz auf eine Weise unterschoben, die Händel selbst gar nicht vorgesehen hatte.

9 Ausführlich vgl. dazu Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*.

a

b

espress.

BEISPIEL 1 C. Ph. E. Bach: Sonate Wq 57,6, 2. Satz, T.14

a: Erstdruck, b: Bülows Ausgabe

Allegro.

[etc.]

Moderato deciso.

[etc.]

p dolce *cresc.* *f* *cresc.* *piu f*

dim. *- p* *dim.*

BEISPIEL 2 G. F. Händel: Suite HWV 428, Fuge, T.1 ff. und T.21 f.

oben: Ausgabe von F. Chrysander, unten: Ausgabe von H. von Bülow

Mit anderen Worten: Die motivisch-thematische Dichte des Händelschen Tonsatzes nimmt unter Bülows Händen signifikant zu. Wenig erstaunlich, daß im dritten Beispiel die Edition ohne flagrante Herausgeberzusätze und Texteingriffe auskommt: In seiner Edition von Johann Sebastian Bachs *Fantasie und Fuge* BWV 904 verfährt Bülow in der motivisch verdeutlichenden Artikulation des Fugensubjekts ähnlich wie bei Händel; er kommt allerdings ohne hinzukomponierte Stimmen aus.

Der Vergleich mit dem neutralen Notenbild der neuen Bach-Gesamtausgabe zeigt sehr schön, daß erst in Bülows Ausgabe der Baß der Takte 20 ff. als Vorwegnahme des abgespaltenen Themenkopfes erscheint. Und zugleich zeigt sich in der Abfolge der drei Beispiele (a, b, c) eine Art musikgeschichtlicher Ideologie: Die thematisch-motivische Arbeit als Konstituens satztechnischer Dichte feiert ihren ersten Höhepunkt bei J. S. Bach; hier kann der Text von Herausgebereingriffen freigehalten werden. Als der Kern von Bülows Interpretationsästhetik erscheint die Unterwerfung des musikalischen Textes unter ein normatives Deutungsparadigma, das in den frühen Ausgaben bis hin zur Neustrukturierung des Interpretationsgegenstands reicht. Die Kompositionsstruktur wird nachträglich einer ihr nicht angemessenen Ästhetik angepaßt, durch die sie in eine ihrerseits bereits interpretationsgezeugte historische Fluchtlinie gerückt wird: Es sind die Wertvorstellungen der Dichte, der Ökonomie und der Arbeit, an denen sich auch Texte auszurichten haben, die dieser Ästhetik von sich aus nicht entgegenkommen. Der Herausgeber legt sie buchstäblich in den Tonsatz hinein; der Interpret wird sich später damit begnügen, sie vorgeblich nur aus ihm herauszulesen.

Man kann von hier aus leicht voraussagen, von welcher historischen Stufe an für Bülow der Notentext als sakrosankt gilt: Dies ist der Fall in seiner großen Beethoven-Ausgabe aus dem Jahre 1871. Diese Ausgabe hat, wie ähnliche Ausgaben anderer berühmter Interpreten auch, vornehmlich die Funktion, Bülows Interpretationsweise zu dokumentieren; sie erfüllt also ungefähr denselben Zweck, den seit der Erfindung technischer Reproduzierbarkeit von Musikaufführungen heute die Tonträger haben. Sie hat mithin einen ästhetischen und einen kommerziellen Aspekt. Es gibt zahlreiche Berichte von Ohren- und Augenzeugen, denen zufolge das Publikum in Bülow-Konzerten mit den aufgeschlagenen Bänden seiner Editionen saßen, um jedes Detail mitverfolgen und notieren zu können. Was aber begründete den Ruhm Bülows als des maßgeblichen Beethoven-Interpreten? Einmal die Tatsache, daß Bülow als erster Ende der 1870er Jahre Klavierzyklen gestaltete, die nahezu das Gesamtwerk Beethovens umfaßten; noch mehr aber der Umstand, daß erstmals in Bülows Klavierabenden alle fünf späten Sonaten – also Opus 101 bis 111 – im Zusammenhang erklangen: eine Idee, die Kritiker wie Eduard Hanslick anfangs noch geradezu als Verstoß gegen die Humanität empfanden. Der wichtigste Aspekt indessen war zweifellos Bülows Beethoven-Spiel selbst. Auch hier kann ich nur roh abkürzend verfahren und den als wesentlich empfundenen Aspekt

a



b



c



BEISPIEL 3 J. S. Bach: Fantasie und Fuge BWV 904; a: Ausgabe H. von Bülow, Beginn der Fuge, b: NBA, Fuge, T. 20 ff., c: Ausgabe von Bülow, Fuge, T. 20 ff.

hervorheben, der – wie dies von einer wirklichen Interpretation erwartet werden kann – die Gemüter spaltete und heftige Kontroversen auslöste: nämlich eine subtiler kaum denkbare Phrasierungs- und Nuancierungskunst, die sich wahrscheinlich an der Grenze zum Manieristischen bewegte, andererseits aber zum ersten Mal den feingliedrigen Motivbau Beethovenscher Werke glasklar und hörbar darlegte. Mit anderen Worten: Es war die Entdeckung und demonstrative Darstellung ihrer Struktur, der so genannten motivisch-thematischen Arbeit, die als Bülows eigentliche Interpretenleistung galt. In negativer Perspektive – nämlich in einer Rezension Hugo Wolfs nach den ersten drei der vier Wiener Beethoven-Abende Bülows (1887) – liest sich das so: »Leider steht er auch mit Beethoven auf ziemlich gespanntem Fuße. Vor allem erschreckt ihn der lebendige Beethoven. Um ihm aber doch beizukommen, schlägt er ihn einfach tot. Nun beginnt seine eigentliche Tätigkeit als Beethovenspieler. Sorgfältig wird die Leiche seziiert, der Organismus in seine subtilsten Verzweigungen verfolgt, die Eingeweide mit dem Ernste eines Haruspex studiert, und der anatomische Kursus nimmt seinen Verlauf. Dieser zerschnittene und zersägte Beethoven aber gehört ins Konservatorium und nicht in den Konzertsaal; geradeso wie in Kunstaussstellungen nicht Gliederpuppen und Skelette ausgehängt werden, sondern eben Bilder. – In der Tat macht Bülow den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie aber nicht hinauszukommen vermag. Indem er uns stets nur das Notengerippe entgegenhält und sich hauptsächlich mit den kunstvoll ineinandergefügten Knochen und Knöchelchen des musikalischen Organismus beschäftigt, wird ihm jedes Kunstwerk ein Totentanz, wie er an schneidender Ironie alles übertrifft, was in diesem beliebten Genre noch hervorgebracht wurde. – Wie sehr irrt sich doch Herr von Bülow, wenn er durch die pointierte Bezeichnung ›Beethovenvorträge‹ die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Belehrende seines Spieles hingelenkt zu haben glaubt! Ist sein Spiel wirklich belehrend? Als abschreckendes Beispiel gewiß. Charakterisiert der Titel ›Beethovenvorträge‹ das Spiel Bülows? Ja – sofern belehren zersetzen, vortragen, auch umbringen genannt werden kann; demnach der Konzertzettel nicht ›Beethovenvorträge‹, sondern ›Beethovenvivisektionen‹ anzukündigen hatte, wenn das Publikum über den eigentlichen Charakter dieses grausamen Beethovenmassakres aufgeklärt sein sollte.«¹⁰

Man kann dieser Tirade, die allerdings enorm hellsichtig eine wesentliche Intention von Bülows Interpretationspraxis erkennt, eine Menge begeisterter Gegenbeispiele an die Seite stellen – was ich mir hier erspare, um dafür lieber zum Schluß noch auf die nachhaltige Wirkung zu sprechen zu kommen, die Bülows Interpretationen auf die Beethoven-Auffassung des späten 19. und des 20. Jahrhunderts ausgeübt haben. Seine

¹⁰ Hugo Wolfs musikalische Kritiken, hg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 339; Original: Wiener Salonblatt, 6. 2. 1887.

Beethoven-Ausgabe jedenfalls enthält sich anders als diejenigen Bachs oder Händels jeglicher Herausgebereingriffe, hat dafür aber einen immens umfangreichen fortlaufenden Fußnotenkommentar, der philologisch-editorische Probleme, Lesarten und – dies vor allem – Hinweise zur praktischen Interpretation enthält. Als die ehrenvollste aller fachkompetenten Lobpreisungen für seine Herausgebertätigkeit konnte Bülow Friedrich Nietzsches enthusiastisches Urteil über die große Beethoven-Ausgabe betrachten, in der Nietzsche eine philologische Meisterleistung sah¹¹ (wobei in dem Umstand, daß Nietzsche kurz zuvor durch seine *Geburt der Tragödie* seinen eigenen Ruf als Philologe gründlich gefährdet hatte, eine besondere Pointe liegt).

Bülow's Beethoven-Interpretation mit ihrer bei den Zeitgenossen umstrittenen Tendenz zu subtilster Phrasierung und gleichsam analytischer Zerlegung des Tonsatzes in kleinste Motivbausteine hat bekanntlich das Interesse Hugo Riemanns wachgerufen. Riemanns Idee phrasierter Klassiker-Ausgaben und anschließend der Entwicklung einer metrisch-rhythmisch begründeten musikalischen Syntaxlehre ist, wie Riemann selbst mehrfach bezeugt hat, direkt aus Bülow's Hamburger Beethoven-Konzerten der 1880er Jahre hervorgegangen oder hat jedenfalls von ihnen entscheidende Impulse empfangen. Nicht erst Riemann war es so gegangen: Schon vorher, kurz nach 1870, war der in Paris lehrende Westschweizer Klavierpädagoge Mathis Lussy durch Bülow auf das Problem der Phrasierung und Artikulation aufmerksam geworden, das er einer Wissenschaftsdisziplin einordnete, die er Vortragslehre nannte. Wissenschaftlich, weil objektiv aus dem Phrasenbau begründbar, sollte sie jedenfalls nach Lussy's Überzeugung sein; auf Lussy's Idee einer objektivierbaren Vortragslehre hat dann Riemann aufgebaut. Ziel war das ausdrucksvolle Musizieren, das Mittel dazu die sinnvolle Phrasierung der Satzglieder bis zum Einzelmotiv hinab – eine Idee, die in der Klavierpädagogik bis ins 18. Jahrhundert etwa bei Türk zurückgeht, nun aber die ganze undurchschaute Problematik einer philologisch-hermeneutischen Textdeutung – also der analytischen »Interpretation« – in sich aufnahm. Bezeichnenderweise war Lussy's Hauptschrift *Traité de l'expression musicale* betitelt; die wirkungsmächtige deutsche Übersetzung dagegen trug den Titel *Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung*.

Riemann erhielt einen wortmächtigen Mitstreiter für seine Phrasierungstheorie in Bülow's früherem Schüler Carl Fuchs. Dessen Hauptschrift führte das propagandistische Anliegen ausdrücklich im Titel: *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit H. Riemann's Phrasirungslehre*. Vordergründig richtete sich diese Vortragslehre auf die

11 Dies berichtet Bülow's Freund und Kollege Karl Klindworth brieflich als direkte Äußerung Richard Wagners: Wagner habe ihm von einer Äußerung Nietzsches erzählt, derzufolge »in der ganzen philologischen Literatur nicht ein Werk existire, das sich an Tiefe und critischer Schärfe Deiner Ausgabe der Beeth.schen Klavierwerke an die Seite stellen könne«; Brief Klindworth's an Bülow vom 20. 8. 1878; Berlin SBPK: Mus. ep. K. Klindworth 112, S. 3.

wissenschaftliche Erkenntnis der musikalischen Struktur. Entscheidend ist aber auch hier, daß die Vortragslehre zwar als ein objektiv intendiertes System der Rhythmik und Metrik, also als eine wissenschaftliche Theorie der musikalischen Syntax daherkommt, aber in Wirklichkeit auf eine musikalische Praxis des durch und durch beseelten musikalischen Ausdrucks zielt. Damit wird die wissenschaftlich gemeinte Vortragslehre, ohne dies selbst zu merken, zur Lehre von der Kunst der Interpretation. Denn was der uninformierte Musikvortrag angeblich verfehlt, der durch die Vortragslehre informierte hingegen herausstellt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als das, was frühere Kritiker (wie der eingangs erwähnte Louis Ehlert) geradezu als »maßlose Uebertreibung des Interpretierens« gebrandmarkt hatten: Es ist, in der Formulierung von Carl Fuchs, »das lebendig Wirkungsvolle, das innig Ergreifende, das ungesucht Interessante« der Musik.¹² Doch kann man genauso gut umgekehrt behaupten, daß praktisches musikalisches Interpretieren der kanonischen Texte erst die Dimension der für wissenschaftlich analysierbar gehaltenen Struktur in den Vordergrund geschoben hat.

Sensibilisiert für das Problem wurden Riemann und Fuchs nach eigenem Bekunden durch die Instanz der musikalischen Praxis, genauer: der musikalischen Interpretation. Die Relation von Ausdruck und Struktur der Musik beginnt sich damit zu verschieben. Die exakte Befolgung des strukturell für richtig Erkannten, so etwa die beständige Argumentation von Carl Fuchs, garantiert auch das Treffen des richtigen Ausdrucks der Musik. Scheinbar wird damit der Ausdruck gegenüber der Vortragslehre im Zeitalter der Empfindsamkeit und gegenüber der zeitgenössischen Inhaltsästhetik lediglich von einer intuitiv zu erfassenden Instanz zum Gegenstand einer rationalen Erfassung. In Wirklichkeit jedoch hat sich hier das Paradigma des Musikverstehens einschneidend verändert. Für den von Riemann bekämpften Friedrich von Hausegger etwa muß »Musik als Ausdruck«, so der programmatische Titel seines Hauptwerks, »sofort und ohne Hilfe complicirter Reflexionsthätigkeit erkannt werden können«.¹³ Anders dagegen und fast diametral entgegengesetzt bei Riemann: Musikalische Werke sind für Riemann ausdrücklich da, um »verstanden« zu werden, und zwar keineswegs unmittelbar und direkt: »Die erhabenen Meisterwerke unserer großen Komponisten sind ein Schatz von nicht geringerem Werte als die Werke der großen Dichter, Maler und Bildhauer. Daß sie nicht eines ähnlichen eingehenden Studiums, einer ähnlichen detaillierten Kommentierung würdig wären wie diese, wird im Ernst niemand meinen, und der Wahn, daß die Musik nur so weit etwas wert sei, als sie direkt verstanden werden könne, schwindet denn doch

¹² Carl Fuchs: *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung*. Studien im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik, Danzig 1884, S. 42.

¹³ Friedrich von Hausegger: *Musik als Ausdruck*, 2. Aufl., Wien 1887, S. 228.

wirklich in neuerer Zeit immer mehr. Schon haben sich hochangesehene Tonkünstler nicht gescheut, auszusprechen, daß wir Bach und Beethoven noch gar nicht verstehen. Sie verstehen zu lernen, ist die Aufgabe des 20. Jahrhunderts, nachdem das 19. den Anstoß zu ernsthaften Bemühungen in dieser Richtung gegeben hat.«¹⁴

An der Entwicklung von Hugo Riemanns Theorieschriften ist dieser Weg – gerade in seiner Verflochtenheit mit der Praxis des Klavierspiels – exemplarisch nachvollziehbar: Aus der seit der Jahrhundertmitte von ästhetischen Begründungszusammenhängen fortstrebenden Kunstlehre ist um 1900 eine (dem Anspruch nach) exakte Wissenschaft der musikalischen Syntax samt einer veritablen Theorie der musikalischen Analyse geworden – mit Folgen für Selbstverständnis und Methodik der Musikwissenschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

14 Hugo Riemann: *Vademecum der Phrasierung* [1900], Berlin 1923, S. 91.

Dirk Börner

**Carl Czerny – oder: Was würde passieren,
wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?**

Carl Czernys Rolle als Mittlerfigur zwischen dem ausgehenden Barock und der klassisch-romantischen Epoche ist oft und zu Recht betont worden. Er hat bekanntlich in seinem relativ langen Leben (1791–1857) Unterricht bei Beethoven genießen dürfen, welcher ihn nach der Methode von Carl Philipp Emanuel Bach unterrichtete, und wurde später zum Lehrer von Franz Liszt und Carl Leschetizky, von deren Schülern wir wichtige historische Aufnahmen besitzen. Er ist uns also ganz nahe, und doch fällt es uns schwer, ihn wirklich ernst zu nehmen. Zu stark drängt sich uns das Vorurteil vom Vielschreiber trockener Etüden auf, als daß wir uns getrauen, ihn in seiner wirklichen historischen Bedeutung wahrzunehmen.

Der vorliegende Beitrag möchte sich insbesondere auf Carl Czernys 1839 erschienene Pianoforteschule op. 500 konzentrieren, vor allem auf den dritten Band mit dem Titel »Von dem Vortrage«, der eine wahre Fundgrube für die romantische Aufführungspraxis darstellt.¹ Ich muß zugeben, daß ich ob der präzisen Anweisungen, die dort zu finden sind, als Cembalist geradezu blaß vor Neid werde und mich wundern muß, daß die Kollegen Pianisten hier nicht vermehrt zugreifen.

Carl Czerny untersucht in seinem Band »Von dem Vortrage«, neben vielen anderen Aspekten, vor allem die drei wichtigsten Ausdrucksparameter des Pianofortespiels, nämlich Dynamik, Artikulation und Agogik (»Von den Veränderungen des Zeitmasses«).

Zur Dynamik Was kann uns der alte Herr über Dynamik schon beibringen? Daß man die Dynamik in fünf Hauptgattungen (ff, f, *mezza voce*, p und pp) einteilen kann? Daß man Tonleitern und Arpeggien in all diesen Stufen üben sollte? Nun, daß Klavierspiel dynamisch differenziert sein sollte, ist uns allen klar. Liest man aber den Absatz mit einer wirklich aufmerksamen Einstellung, dann wird einem klar, welch unendliche Feinheit Czerny hier vorschwebt.

So schreibt er: »Alles eben Gesagte beweist, daß wir, ohne Übertreibung, wenigstens 100 Grade von Stärke und Schwäche annehmen können, mit welchen ein Ton angeschlagen werden kann, so wie der Mahler eine einzelne Farbe so manigfach verdünnen kann, daß sie, von dem dicksten Striche sich nach und nach, in unzähligen Abstufungen, bis

1 Carl Czerny: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, 4 Teile, Teil 3: Von dem Vortrage, Wien [1839], Verlagsnummer 6600, Nachdruck Wiesbaden 1991 der 2. Aufl., Wien [1846].

zum feinsten, kaum merkbaren Anflug (und so umgekehrt,) verliert und verschmilzt. Welche Menge Mittel zum Ausdruck stehen demnach dem Spieler allein durch den Anschlag zu Gebote!«²

Versuchen Sie es einmal wirklich, Tonleitern und Dreiklänge in diesen fünf verschiedenen Niveaus zunächst streng getrennt zu üben. Dann gehen Sie vom Pianissimo zum Piano über fünf Oktaven, oder vom Pianissimo zum *mezza voce*. Doch dies bleibt alles rein technisch, wenn diesen dynamischen Hauptgattungen nicht auch bestimmte Charaktere zugeordnet werden. Carl Czerny schlägt folgende Entsprechungen vor: *pp* – Charakter des Geheimnisvollen, Mystischen; *p* – Lieblichkeit, Sanftmut, Stille, Wehmut; *mezza voce* – »könnte mit dem ruhig erzählenden Gesprächston verglichen werden, der, ohne leise zu lispeln, oder überlaut zu deklamieren, mehr durch die vorzutragende Sache, als durch den Vortrag interessieren will.« *f* – »bezeichnet den Ausdruck der selbständigen Bestimmtheit und Kraft, ohne Übertreibung des Leidenschaftlichen, in den Grenzen des Anstandes [...].« *ff* – »Freude, Jubel, Schmerz, Wuth«, darf jedoch nie »in grelles Schlagen, in Misshandeln des Instruments« ausarten.³

Ich muß gestehen, daß ich Ihnen an dieser Stelle am liebsten raten möchte: Verlieren Sie keine weiteren kostbaren Sekunden ihrer Zeit mit dem Lesen dieses Artikels über Czerny und die romantische Aufführungspraxis! Legen Sie sich sofort den dritten Band aus op. 500 zu und fangen Sie an zu üben. Verläßt Sie der Mut, hören Sie sich ein paar Aufnahmen von Koczalsky, Rosenthal oder Friedmann an, und Sie werden wieder genug Kraft haben, weiterzuüben.

Im folgenden Abschnitt, in dem Czerny »von dem musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muß,« spricht,⁴ wird in der reinsten Tradition des 18. Jahrhunderts die Musik als Sprache, als »Klangrede« (Johann Mattheson) dargestellt. Von dem vielzitierten Bruch in der Musikauffassung zwischen Barock, Klassik und Romantik ist hier jedenfalls nichts zu spüren.

Die meisten Regeln über Akzentuierung sind dank der HIP (*historically informed performing practice*) mittlerweile allgemein bekannt, ich brauche deshalb hier nur einige Details zu erwähnen. Czerny empfiehlt bei einfachen »Gesängen«, die sich mehrmals wiederholen, »durch stets veränderte Accentuirung« das Interesse zu steigern. (Warum hört man so etwas so selten in einem Rondo von Beethoven?) Eine andere höchst effektvolle Anweisung gibt Czerny für die Reprise eines Scherzos nach dem Trio: »Beim *da capo* des Scherzo, muß dessen erster Theil bei der Wiederholung durchaus *pp* mit nachlässiger Laune, und eben so zum erstenmal der 2te Theil gespielt werden. Beim

² Czerny: Von dem Vortrage, S. 2.

³ Czerny: Von dem Vortrage, S. 4–5.

⁴ Czerny: Von dem Vortrage, S. 5–11.

zweitenmal ist der 2te Theil dagegen mit aller Kraft und allem zulässigen Muthwillen vorzutragen«⁵ (CD 1, track 1). Nota bene: Czerny geht davon aus, daß auch im da capo alle Wiederholungen gespielt werden.

Zur Artikulation Was die Artikulation betrifft, unterscheidet Czerny ebenso wie bei der Dynamik fünf Hauptgattungen, nämlich: *legatissimo*, *legato*, *halb-staccato* oder *getragenes Spiel*, *staccato* und *marcatissimo*.⁶ Wiederum betont er, daß zwischen diesen Hauptgattungen »unzählige Schattierungen« liegen, und wiederum werden diesen Hauptgattungen Charaktere zugeordnet.

Das *legato* soll die Wirkung der Menschenstimme oder eines Blasinstrumentes nachahmen. Durch das getragene Spiel erhalten die Töne »eine besondere Bedeutung, eine Wichtigkeit, welche besonders im langsameren Tempo, keine andere Vortrags-Art ersetzen kann.« Das *legatissimo* wird vor allem bei Akkordbrechungen als Klangbereicherung benutzt (gemeint ist dabei das sogenannte Finger-Pedal). Das *staccato* bringt »frisches Leben« in die Musik; das *marcatissimo* gleicht schließlich einem Aufblitzen der einzelnen Töne und hat zur Wirkung »glänzende Bravour«.

All dies wird in kleinen »Probestücken« nochmals dargestellt, und es wird wieder deutlich, in welchem Maße Czerny die unendliche Verfeinerung aller Ausdrucksmittel fordert. Artikulation wird im Allgemeinen vom heutigen modernen Pianisten zugunsten der Dynamik vernachlässigt. Im 19. Jahrhundert aber war sie quasi als »bagage culturelle«, von der Cembalotradition her kommend, noch eine Selbstverständlichkeit. Diese Entwicklung dokumentiert übrigens Czerny selber, indem er mit Nachdruck schreibt: »Denn in der Musik ist das *legato* die Regel und alle übrigen Vortragsarten nur die Ausnahmen.« Noch ein halbes Jahrhundert früher lesen wir in Türks *Clavierschule* (1789): »Bey den Tönen, welche auf gewöhnliche Art d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man die Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten.«⁷

Zur Agogik Was das Kapitel »Von den Veränderungen des Zeitmasses« anbetrifft, ist es sicherlich das herausragende und aus diesem Grund wird hier der erste Teil vollständig wiedergeben. Der Leser ist gebeten, diese Passagen mehrmals sorgfältigst zu lesen und daraufhin auf dem Klavier auszuprobieren.⁸

5 Czerny: Von dem Vortrage, S. 62.

6 Czerny: Von dem Vortrage, S. 14–23.

7 Daniel Gottlieb Türk: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, Nachdruck Kassel 1997, S. 356.

8 Czerny: Von dem Vortrage, S. 24–27.

»3.tes Kapitel.

Von den Veränderungen des Zeitmasses.

§ 1. Wir kommen nun auf das Dritte, und beinahe wichtigste Mittel des Vortrags, nämlich auf die mannigfachen Veränderungen des vorgeschriebenen Tempo's durch das *rallentando* und *accelerando* (Zurückhalten und Beschleunigen).

§ 2. daß die *Zeit* eben so unendlich theilbar ist, wie die Kraft, haben wir schon oben bemerkt. Nun muß zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom Autor vorgeschriebenen und vom Spieler gleich Anfangs festgesetzten Tempo, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren.

§ 3. Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers, und nur durch ein feingebildetes Gefühl, grosse aufmerksame Übung, und durch Anhören guter Künstler auf allen Instrumenten, besonders aber großer Sänger, zu gewinnen.

§ 4. Nicht nur jedes ganze Tonstück, sondern jede einzelne Stelle drückt entweder wirklich irgend eine bestimmte Empfindung aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den Vortrag hineinzulegen.

Solche allgemeine Empfindungen können sein:

Sanfte Überredung, ~ leise Zweifel, oder unschlüssiges Zaudern, ~ zärtliche Klage, ~ ruhige Hingebung, ~ Übergang von einem aufgeregten Zustande in einen ruhigen, ~ überlegende oder nachdenkende Ruhe, ~ Seufzer und Trauer, ~ Zulispeln eines Geheimnisses, ~ Abschiednehmen; ~ und unzählige andere Zustände dieser Art.

Derjenige Spieler, dem die mechanischen Schwierigkeiten des Tonstücks nicht mehr im Wege stehen, wird leicht diejenigen (oft nur aus einigen einzelnen Noten bestehenden) Stellen ausfinden, wo eine solche Empfindung entweder im Willen des Compositeurs lag, oder schicklicher Weise ausgedrückt werden kann. Und in solchen Fällen ist ein kleineres Zurückhalten (*calando*, *smorzando*, etc.) meistens wohl angebracht, indem es widersinnig wäre, da ein Drängen und Treiben des Zeitmasses anzuwenden.

§ 5. Andere Stellen können dagegen andeuten:

Plötzliche Munterkeit, ~ eilende oder neugierige Fragen, ~ Ungeduld, ~ Unmuth und ausbrechenden Zorn, ~ kräftigen Entschluss, ~ unwillige Vorwürfe, ~ Übermuth und Laune, ~ furchtsames Entfliehen, ~ plötzliche Überraschung, ~ Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten, usw. In solchen Fällen ist das Drängen und Eilen des Tempo (*accelerando*, *stringendo*, etc.) naturgemäss, und an seinem Platze.

§ 6. Allein wenn der Spieler diese Empfindungen richtig aufzufassen und zu errathen vermag, so liegt die Hauptsache doch darin, daß er deren Anwendung ja nicht übertreibe, und alle diese Vortrags-Mittel nicht bis zum Überflus vergeude, weil sonst leicht die schönste Stelle verzerrt und unverständlich erscheinen kann.

Nähere Bestimmungen.

§ 7. Es gibt unendlich viele Fälle, wo eine Stelle, oder ein Satz mit mehreren Arten von Ausdruck in Hinsicht des Zeitmasses ausgeführt werden kann, ohne daß eine dieser Arten geradezu unrichtig oder widersinnig sein mag.

So z. B. kann folgender melodiose Satz auf 4 verschiedene, darunter angezeigten Arten vorgetragen werden:

Andante .

p *mol:* *cresc:* *f* *dim:*

4 verschiedene Vortragsarten .

1. <i>in Tempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2. <i>in Tempo</i>	-	-	-	<i>un poco</i>	-	<i>ritenuto</i>	-	-	<i>smorzando</i>
3. <i>in Tempo</i>	-	-	<i>poco accelera</i>	-	<i>rando</i>	-	<i>rul</i>	-	<i>lenzando</i>
4. <i>in Tempo</i>	-	<i>molto</i>	<i>ri</i>	-	<i>star dardo</i>	-	-	<i>per</i>	<i>dendo</i>

Nach der 1.ten Art wird diese Stelle streng im Tempo gespielt, und der nöthige Ausdruck nur durch das crescendo und diminuendo, durch das Legato und Halb-Legato der Achteln, so wie durch das Legatissimo der halben Noten hervorgebracht.

Nach der 2.ten Art wird schon im 2.ten Takte ein kleines Zurückhalten des Tempo angewendet, welches gegen Ende des 3.ten, und durch den ganzen 4.ten Takt in ein allmähliges Smorzando zerfließt, jedoch ohne in ein allzulangesames Dehnen auszuarten.

Nach der 3.ten Art müssen die 2 ersten Takte im beschleunigten, etwas eilendem Tempo, und die 2 letzten in eben dem Grade wieder zurückhaltend sein.

Nach der 4.ten Art endlich wird das Ganze sehr zurückhaltend vorgetragen, so daß nach und nach gegen Ende das Tempo beinahe ins Adagio übergeht.

Welche dieser 4 Arten mag nun wohl für das vorstehende Beispiel die Beste sein?

Der Charakter jener Stelle ist sanft, zärtlich und sehnsuchtsvoll. Die erste Art im strengen Tempo reicht da nicht hin, wie genau man auch das cresc., etc. beobachten wollte.

Die zweite Art ist in so ferne vorzuziehen, als sie die Stelle besser heraushebt und Gelegenheit gibt, durch den verlängerten Klang jedes Tons im crescendo den Gesang und die Harmonie bedeutender zu machen.

Die dritte Art ist für den vorhin angedeuteten Charakter die Beste. Sie gibt den 2 ersten aufsteigenden Takten mehr Leben und Wärme, und das nachfolgende Rallentando, welches schon in der Mitte des 3.ten Taktes anzufangen hat, macht dann die 2 letzten Takte um so anziehender.

Die vierte Art wäre allzu schmachtend, und wiewohl sie durch einen sehr zarten und wohlklingenden Anschlag immerhin dem Charakter der Stelle einen gewissen Reitz geben könnte, so wäre das Ganze doch allzu gedehnt. [CD 1, track 2]

Übrigens hüthe man sich, solche *accelerando's*, *ritardando's*, etc., zu übertreiben, und etwa durch allzugrosses Dehnen die Stelle unverständlich zu machen, oder durch zu grosses Eilen zu verzerren; ein sehr kleiner, nach und nach gleichmässig anwachsender Grad reicht hin, so daß das vorgeschriebene Tempo kaum um seinen 5.ten bis 6.ten Theil verändert wird.

Und so wie das *cresc.* und *dimin.* nach und nach, in wohlberechnetem Zu- und Abnehmen der Stärke, hervorgebracht werden muß, so ist es auch mit dem *accel.* und *rallent.* Ein plötzliches Langsamer- oder Geschwinderwerden bei einer einzelnen Note verdirbt in diesem Falle die ganze Wirkung.

Man sieht aus diesem Beispiel, daß eine und dieselbe Stelle mehrere Vortragsarten zulässt: wovon eigentlich keine als widersinnig betrachtet werden kann (denn widersinnig wäre es, z. B. wenn man diese Stelle durchaus stark und gehackt spielen wollte). – Aber das Schicklichkeitsgefühl des Spielers und auch die Berücksichtigung dessen, was einer solchen Stelle vorangeht und nachfolgt, muss entscheiden, welche Art die entschieden ansprechendste ist.

Besonders bei langwährenden *Ritardando's* gehört ein eigenes, wohlgebildetes Gefühl und viele Erfahrung dazu, um zu wissen, wie weit man es ausdehnen kann, ohne den Zuhörer zu langweilen.

Wenn übrigens eine solche Stelle sich an mehreren Orten eines Tonstücks wiederholen sollte, dann steht es dem Spieler nicht nur frei, jedesmal eine andere Vortragsweise anzuwenden, sondern es ist sogar eine Pflicht, um die Einförmigkeit zu vermeiden; und er hat nur zu beachten welche Art in Rücksicht auf das, was vorangeht, oder nachfolgt, eher die passendste ist.

Von der Anwendung des *Ritardando* und *Accelerando*

§ 8. Das *Ritardando* wird in der Regel weit häufiger als das *Accelerando* angewendet, weil es den Charakter eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.

Am schicklichsten wird *ritardirt*:

- a.) In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden.
- b.) In jenen Noten, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesangs führen.
- c.) Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen und nach welchen kurze Noten folgen.
- d.) Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmaß, oder in einen, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz.
- e.) Unmittelbar vor einer Haltung.

f.) Beim Diminuendo einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein piano und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt.

g.) Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmaß hineinzwängen könnte.

h.) Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markirten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt.

i.) Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätzen, um deren Charakter desto mehr zu heben.

k.) Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie

l.) Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.

N. B. Es versteht sich, daß hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mit verstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des Tempo anzeigen, wie z. B. *rallent.*, *ritenuto*, *smorzando*, *calando*, etc. indem sich diese nur durch den mehr- oder mindern Grad vom *Ritardando* unterscheiden.

Hier einige Beispiele hierüber: [CD I, track 3]

Andantino espressivo.

The musical score consists of four systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, marked 'dol.' and numbered 1. The second system contains measures 5 through 8, marked '8a.' and 'loco'. The third system contains measures 9 through 13, marked 'cresc.' and 'f'. The fourth system contains measures 14 through 15, marked 'ff' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Anmerkungen zum vorstehenden Beispiel.

1.) Der 1.te Takt ist streng im Tempo zu spielen.

2.) Die letzten 3 Achteln des 2.ten Takts sind ein klein wenig, kaum merkbar, zu *ritardiren*, da der nachfolgende 3te Takt wieder eine Wiederholung des ersten Takts (also des Hauptgedanken) wiewohl auf einer andern Stufe, ist.

3.) Der letzte, etwas *arpeggierte Accord* im 3.ten Takte wird ein klein wenig *ritenuto* ausgedrückt.

4.) Die letzten 3 Achteln des 4.ten Takts werden mit etwas mehr Wärme (folglich *beinahe accelerando*) vorgetragen, welche erst in den 3 letzten Achteln des 5.ten Takts wieder abnimmt.

5.) Im 6.ten Takte ist eine von jenen, aus vielen Noten bestehenden Verzierungen, welche ein *ritardiren* in beiden Händen in soweit nöthig macht, daß die geschwinden Noten nicht übereilt herausgesprudelt werden, sondern sehr zart und *graziös* nach und nach verschwimmen: erst die letzten 9 Noten dieser Verzierung sind mehr merkbar zu *ritardiren*, und auf der vorletzten Note (dem *Gis*) eine kleine Haltung anzubringen. Über die Eintheilung dieser längeren Verzierungen wird später gesprochen werden.

6.) Der 7.te und 8.te Takt bleiben streng im *Tempo*.

7.) Der 9.te Takt mit Kraft und Wärme (folglich *beinahe etwas accelerando*).

8.) Die 2.te Hälfte des 10.ten Takts etwas ruhiger.

9.) Der 11.te Takt etwas *ritardando*, und der letzte *dissonirende Accord* sehr sanft, noch etwas mehr zurückgehalten, weil jeder *dissonirende Accord* (wenn er *piano* ist) auf diese Art mehr Wirkung macht.

10.) Die 3 ersten Achteln des 12.ten Takts im *Tempo*; dagegen die 5 letzten Achteln bedeutend *ritardando*, da sie den Übergang in das *Thema* bilden.

11.) Der 13.te Takt im *Tempo*.

12.) Das erste Viertel des 14.ten Takts schon ziemlich *ritard*: welches sich in der 2.ten Viertel bedeutend vermehrt, und wobei die 8 obern Noten stark und *cresc*: markirt werden müssen. Die Haltung muß ungefähr durch 3 Achteln dauern, und der nachfolgende Lauf mässig schnell, gleich, zart, und *diminuendo* sein, bis endlich die 8 letzten Noten desselben merkbar *ritardando* werden.

13.) Die 1.ste Hälfte des 15.ten Takts im *Tempo*, die 2.te Hälfte *ritard*: wobei der Schluss der Verzierung äusserst zart verschweben muß. Hier ist das *ritardiren* am nöthigsten, da dieser Takt eine sanft vorzutragende Schluss-Cadenz enthält.

14.) Der letzte Takt im ruhigen *Tempo*.

Folgende zwei Bemerkungen sind wohl zu beachten.

I.) Obwohl in diesem *Thema* fast in jedem Takt ein *ritard*: angebracht wird, so muß das Ganze (besonders in der begleitenden linken Hand), so natürlich, folgerecht, ohne alle Verzerrung vorgetragen werden, daß der Zuhörer nie über das eigentliche Zeitmaß in Zweifel gelassen oder gelangweilt wird.

II.) Da jeder Theil 2.mal gespielt wird, so kann beim zweitemale jeder Ausdruck und folglich auch jedes *ritard*: um ein Weniges merkbarer angebracht werden, wodurch das Ganze an Interesse gewinnt.«

Wie das Zeitmaß in einem schnellen Satz (CD 1, track 4) verändert werden muß, zeigt Czerny im folgenden *Allegro brillante e vivo*, welches hier aus Platzgründen nicht wiedergegeben werden kann.

Beim Üben dieser kleinen Rubato-Etüden sei dem Pianisten angeraten, zunächst mit dem Metronom ein Grundtempo festzulegen, anhand dieses Grundtempos die genauen Zeitdauern der Stücke zu notieren, um daraufhin bis zu dem Punkt zu gelangen, wo die Aufführungsdauern im strengen *a tempo* und im *tempo rubato* gleich sind. Gerade in klassischer Musik ist es von großer Wichtigkeit, ein geübtes Zeitgefühl für viertaktige Phrasen zu entwickeln, seien sie nun *a tempo* oder im *tempo rubato* gespielt.

Interessanterweise gibt Czerny auch einen quantitativen Hinweis, wie stark das Tempo modifiziert werden darf. »Das vorgeschriebene Tempo« dürfe nämlich kaum »um seinen 5.ten bis 6.ten Theil« verändert werden: Nehmen wir an, daß wir ein Grundtempo von MM 60 für das »Andantino espressivo« wählen, so könnte die langsamste Stelle bei MM 50 liegen, die schnellste bei MM 70.

Wichtig ist auch der Hinweis Czernys, daß die linke Hand all diesen Temposchwankungen in geringem Maße folgen sollte, ein Hinweis auf das von Mozart praktizierte Rubato wo »die linke Hand nichts von der rechten weiß«. ⁹ Im Kapitel über die Verzierungen, insbesondere die »längeren Geschmacksverzierungen« wie Czerny die Belcantokoloraturen auch nennt, wird dieses aus dem Barock stammende »geteilte Zeitmaß« genau beschrieben (CD 1, tracks 5, 6, 7). ¹⁰ Wiederum sind die kleinen Übungsstücke musikalisch sehr wertvoll und gleichzeitig perfekte Etüden, um die rhythmische Unabhängigkeit der Hände zu entwickeln. Insbesondere sind sie als Vorbereitung für die Verzierungen in den Nocturnes von Chopin und Field ideal. All dies ist hinlänglich bekannt und wird überall zitiert, aber wer nimmt es ernst und tut es wirklich? Kein Pianist würde damit auch nur eine Aufnahmeprüfung in einer Hochschule bestehen, würde er es wagen, auf diese Art Klavier zu spielen. Hören Sie sich aber ein paar Aufnahmen von Liszt- oder Leschetizky-Schülern wie Rosenthal oder Friedmann an, so werden Sie staunen, wie lebendig, spontan und persönlich die Musik durch diese Ausdrucksmittel wird.

⁹ Vgl. dazu im vorliegenden Band den Beitrag von Jesper Christensen.

¹⁰ Czerny: Von dem Vortrage, S. 32–37.

Ein Beispiel: Beethovens op. 14, Nr. 2 Versuchen wir nun, einige der gewonnenen Erkenntnisse konkret anzuwenden. Unser Beispiel sei der erste Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 14, Nr. 2. Dabei bedienen wir uns der Hinweise über Beethovens Klavierspiel, welche in der Beethovenbiographie von Anton Schindler überliefert sind, sowie natürlich des zweiten Kapitels aus dem vierten Band von Czernys Pianoforteschule op. 500: »Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.«¹¹

Czerny gibt ein Grundtempo von MM 80 an und charakterisiert den ersten Satz folgendermaßen: »Eines der lieblichsten und gemüthlichsten Tonstücke. Stets mit Delicatesse und zarter Empfindung, obwohl lebhaft vorzutragen. Vorzüglich sind die 16 letzten Takte des ersten Theils sehr *legato*, *cantabile*, und der Bass wie auch die Mittelstimme mit bedeutendem Ausdruck zu spielen. Die kräftigern Passagen des zweiten Theils jedoch mit Feuer und Leben. Schluss wie im 1sten Theile.« Die Anweisungen »sehr *legato* und *cantabile* [...] mit bedeutendem Ausdruck« sind im Lichte des bisher Gesagten sicherlich als Hinweis zu werten, das Tempo ein wenig zu verlangsamen. Ebenso scheinen mir die Begriffe »mit Feuer und Leben« auf eine Beschleunigung hinzuweisen, zumal Czernys Grundtempo erstaunlich langsam ist.

Doch Schindler geht noch weiter. Schon ab Takt 6 schlägt er ein *poco ritardando* mit gleichzeitigem »Abnehmen der Kraft« vor, um das in Takt 9 einsetzende Thema vorzubereiten. Dieses Motiv soll von Takt 9 bis 20 aufgrund des sanften Affekts ein wenig langsamer vorgetragen werden. Man solle die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sehen und reden hören! Ab Takt 20 kommt eine fröhliche Stimmung auf, bei den Sextolen soll immer die dritte Note akzentuiert werden. Von Takt 24 bis 47 darf der mit dem Bleistift taktierende Professor der Klavierjury aufatmen: In Takt 24 wird das erste Zeitmaß wieder ergriffen, und alles muß hier streng *a tempo* vorgetragen werden. Doch ab Takt 47 beim Einsatz des zweiten Themas – Czerny hat uns schon darauf vorbereitet – schlägt Schindler ein *tempo andantino* vor. Ab Takt 56 (chromatischer Baß) wird akcelerierte, um in Takt 58 wieder das *tempo primo* wiederzufinden. Wie zu erwarten, muß auch nach Schindler die As-Dur-Triolenstelle der Durchführung ab Takt 81 »ziemlich stürmisch« vorgetragen werden. Takt 79 und 80 müssen retardiert werden, um die Wirkung des forte-Sturms ab Takt 82 zu erhöhen. Ab Takt 103 muß die jeweilige erste Note des Taktes »launig nuanciert«, das heißt markiert und länger gehalten werden, wobei – *nota bene* – die linke Hand »schön nachgibt« und

11 Anton Schindler: Biographie von Ludwig van Beethoven, Münster 1840, S. 229–231; Carl Czerny: Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Klavierkompositionen, oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit (Pianofortes-Schule op. 500, Supplement oder 4. Teil), Wien [1842], Verlagsnummer 8212, S. 47, Nachdruck des 2. und 3. Kapitels unter dem Titel Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, Wien 1963.

»sich anschmiegt.« Das mußte erwähnt werden und war keine Selbstverständlichkeit. Die Passage von Takt 107 bis 113 muß »brillant« genommen werden, was sicherlich auch bedeutet: ein wenig schneller. Takt 114 findet ein decrescendo mit gleichzeitigem ritardando statt, welches das tempo andante für den Takt 115 vorbereitet. Takt 119 wird akcelerierte, so daß wir in Takt 120 unser teures a tempo wiederfinden.

So lautet Schindlers abschließender Kommentar: »So vielerlei Bewegungen in diesem Satze erfolgten, so waren sie doch alle schön vorbereitet, und die Farben ineinander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er wohl in anderen Werken öfters eintreten ließ, damit den Schwung der Deklamation erhöhend.«

Man spürt deutlich, wie bei dieser Art des Spielens die Änderung der musikalischen Bewegung immer durch eine Änderung des Affektes, der Gemütsbewegung initiiert wird. Die große Schwierigkeit liegt darin, dies geschickt zu dosieren und vor allem in der Lage zu sein, jederzeit das eigentliche Zeitmaß wiederzufinden. Dadurch entsteht Struktur und der Hörer fühlt sich nicht verloren, die Deklamation ist deutlich und faßbar (CD 1, track 8).

Wenn hier auf die Aufnahme einiger dieser Beispiele auf einem historischen Rosenberger-Flügel verwiesen wird, so geschieht das nicht ohne einiges Zögern. Schließlich soll dies keine historisch »richtige« Vorzeigversion werden. Das Bedürfnis nach Normierung ist heute erschreckend stark. Manche Studenten kommen in den Aufführungspraxis-Unterricht mit dieser Haltung: »Wir haben verstanden, daß wir vieles falsch machen, also zeigt uns, wie man es historisch richtig macht.« In diesem Fall verkommt die ganze HIP zum Fiasko. Zweck dieser Aufnahmen soll aber sein, die Diskussion auf die praktische Anwendung zu verlagern, andere anzuregen, es anders und besser zu machen.

Am Ende dieses kurzen »Überfluges« von Carl Czernys op. 500 Nr. 3 hoffe ich, die Lektüre wird der Motivation dienen, sein Lehrbuch lesend und spielend selber zu studieren und es im Unterricht anzuwenden. Gäbe es doch ein dermaßen präzises Lehrbuch über die Interpretation sämtlicher Bach'scher Clavierwerke aus dem Schülerkreis von Bach! Doch was würde passieren, sollten darin alle unsere lieb gewonnenen Interpretationsgewohnheiten in Frage gestellt werden? Ich wage lieber keine Prognose.

Ivana Rentsch

Der ›natürliche Ausfluß‹ des ›Unmusikalischen‹.

Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts

Betrachtet man die Diskussion über aufführungspraktische Fragen zum Rezitativ von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Richard Wagner, so läßt sich eine allmähliche Verschiebung erkennen: weg von der ›Langeweile‹, hin zur ›Schlamperei‹. »[...] die Sänger haben sich daran gewöhnt, im Recitativ nur eine gewisse herkömmliche Folge von Tonreihen zu erblicken, die sie je nach Belieben zerren und dehnen können, wie sie Lust haben. Wenn in der Oper das Recitativ anfängt, so heißt das für sie soviel als: ›Gott sei Dank, nun hört doch das verfluchte Tempo auf, das uns ab und zu noch zu einem gewissen vernünftigen Vortrage nöthigt: nun können wir der Länge und Breite nach schwimmen, auf dem ersten besten Tone uns so lange aufhalten, bis uns der Souffleur die nächste Phrase wieder zugebracht hat, und der Dirigent hat uns nun gar nichts mehr zu sagen, sondern für seine Präensionen können wir uns nun dadurch rächen, daß wir ihm diesmal commandiren, wenn er niederschlagen soll! u.s.w.« Ist auch nicht allen Sängern diese ihre geniale Stellung zum Recitativ bewusst geworden, so folgen sie im allgemeinen doch unwillkürlich diesem Schlendrian, der sie in einer gewissen natürlichen Trägheit und Schlaffheit bestärkt.«¹

Was Richard Wagner in seinem Brief an Franz Liszt aus dem Jahre 1850 als »Schlendrian« geißelte, läßt sich nicht allein mit dem spätestens seit Johann Friedrich Agricola beklagten Mangel an professionellen deutschsprachigen Sängern erklären.² Vielmehr handelte es sich dabei um einen konstitutiven Bestandteil der rezitativischen Kompositions- und Aufführungspraxis. Schließlich verlangte das Rezitativ aufgrund seiner charakteristischen Eigenheiten nach einer ungleich freieren Behandlung der Gesangsstimme als dies in anderen Gattungen überhaupt denkbar gewesen wäre. Daß die eigenwillige Ausführung nicht immer allein deklamatorischen Zwängen geschuldet war, sondern

- 1 Brief von Richard Wagner an Franz Liszt, vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Richard Wagner. Sämtliche Briefe, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 3: Briefe der Jahre 1849–1851, Leipzig 1975, S. 387.
- 2 Siehe unter anderem Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780, Nachdruck Leipzig 1976, S. XI–XII; Johann Friedrich Agricola: Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757 (kommentierte Übersetzung von Pier Francesco Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, 1723), Nachdruck Kassel u. a. 2002, S. VII–VIII.

bisweilen auch dazu diente, monotone Passagen virtuos auszuschmücken, wurde hingegen als kunstwidriger Verstoß gegen den »guten Geschmack« aufs Schärfste verurteilt. Die Herausforderung für die Sänger läßt sich folglich dahingehend definieren, daß sie Langeweile zu vermeiden hatten, ohne deshalb in leere Virtuosität zu verfallen. Wie hat man sich diese Gratwanderung jedoch vorzustellen?

Deklamation oder Gesang? Unangefochten war in allen Diskussionen über aufführungspraktische Fragen zum Rezitativ die Vorrangstellung des Textes, dessen verständliche Ausdeutung unbedingt gewährleistet sein mußte. Weniger klar blieb hingegen, ob das Rezitativ in rein deklamatorischer oder eher sanglicher Weise vorgetragen werden sollte, was Johann Friedrich Reichardt 1805 zu der Vermutung veranlaßte, daß sich die »moderne europäische Welt schwerlich je ganz verständigen« werde.³ Die »europäische Welt« setzte sich in diesem Fall aus Frankreich und Italien zusammen, wobei das damalige französische Rezitativ ungleich kantabler als das italienische ausgeführt wurde, was etwa Johann Adam Hiller im Jahre 1786 zu dem Urteil hinriß, daß die französischen Sänger »die Recitative eben so heraus schreyen und heraus trillern, als die Arien«.⁴ Wurde das französische Rezitativ des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Ausland fast ausnahmslos als zu wenig deklamatorisch abgelehnt, so litt das italienische an einem offenkundigen Desinteresse der dortigen Musiker. Entsprechend hatte denn bereits einhundert Jahre vor Richard Wagner ein französischer Publizist namens Josse de Villeneuve in einem Brief über die italienische Oper festgestellt: »Das Rezitativ zu studieren, nehmen sie sich nicht die Mühe, ein flüchtiger Blick darauf genügt; sie bestreben sich zu wiederholen, was der Souffleur lauter als sie selbst ansagt und das Cembalo hält sie in der Tonart.«⁵ Villeneuve lehnte es zwar ab, die französische Rezitativpraxis durch eine italienische zu ersetzen, denn das hieße nur »Langeweile« gegen »Schlamperei« einzutauschen, verlangte jedoch nach einer »Zusammenfassung beider«, um dadurch »Vollkommenheit« zu erzielen.⁶

- 3 Zitat Johann Friedrich Reichardt: *Berlinische Musikalische Zeitung* 1 (1805), S. 117, zit. nach Friedrich-Heinrich Neumann: *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, Diss. Göttingen 1955 (Typoskript), S. 4.
- 4 Johann Adam Hiller: *Anmerkungen über Metastasio und seine Werke*, Leipzig 1786, S. 164.
- 5 Josse de Villeneuve: Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756. Ins Deutsche übertragen von Robert Haas, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924), H. 3, S. 129–163, hier S. 143.
- 6 Zitate ebd., S. 136. Der vollständige Wortlaut des Zitats lautet: »Jetzt gehe ich soweit, die Einrichtung einer italienischen Oper in Frankreich zu wünschen, nur soll sie keineswegs so bestellt sein, wie sie gegenwärtig in Italien besteht; das hieße nur Schlamperei gegen Langeweile einzutauschen; als guter Bürger ist meine Sehnsucht eine nationale Oper, die weder französisch noch italienisch, sondern eine Zusammenfassung beider sei und zu der Vollkommenheit gebracht werden könnte [...].«

Die Idee eines Mittelwegs zwischen den beiden Formen prägte in nachhaltiger Weise die Diskussion über die Beschaffenheit eines deutschsprachigen Rezitativs⁷ – eine Debatte, die vor dem Hintergrund des deutschen Singspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein andauern sollte. Beruhte die Affinität zu Frankreich auf der eher negativen Gemeinsamkeit, mit dem Deutschen ebenfalls eine wenig sangliche Sprache in Musik setzen zu müssen, so gründete das Interesse an italienischen Gepflogenheiten nicht zuletzt in der Vorbildfunktion der dortigen Gesangspraxis.⁸ Obwohl die Eignung – hauptsächlich des einfachen – Rezitativs für die deutsche Oper vehement in Frage gestellt wurde und etwa Reichardt oder Georg Anton Benda auf gesprochene Dialoge pochten, blieb es in der Kirchen- und Kammermusik unangetastet.⁹ So torpedierte Benda das Eingeständnis, daß die italienische Sprache die sanglichste sei, mit der Bemerkung, »und doch schlafen wir bey ihren Opernrecitativen ein«, um im gleichen Atemzug festzuhalten: »Bey Oratorien, Kantaten und andern der Music und dem Gesange gewidmeten Stücken, ist es an seinem Ort«.¹⁰

Auch wenn das Kirchenrezitativ nicht in Frage gestellt wurde, so haftete ihm dennoch der Makel des latent Langweiligen an, den man einerseits durch Kürze und andererseits durch höchste Leidenschaft zu kompensieren suchte. »Die Recitative sind daher kurz, nicht nur aus dem Grunde, weil wenig Zuhörer die Geduld haben, ein langes Recitativ anzuhören und wenig Sänger die Geschicklichkeit, es recht pathetisch zu singen, sondern auch hauptsächlich deswegen, weil das Feuer, worein das Gemüth durch die vorhergehende Arie gesetzt ist, zu sehr erkalten würde, wenn das Recitativ zu lange dauerte, und in demselben, weder eine weitläufige Vorbereitung zu dem Affecte der folgenden Arie, noch eine umständliche Schilderung desselben, in den Worten nötig ist, da die Arie selbst ihn hauptsächlich erregen soll. Auf diese Weise [mit kurzen Rezitativen] kan das Gemüth im nötigen Feuer erhalten werden; nämlich in den Arien mehr durch die Töne als Worte, und in den Recitativen mehr durch diese als jene.«¹¹

Was Christian Gottfried Krause bereits 1752 in seinen Erläuterungen Von der Musikalischen Poesie mit Blick auf die Oper postuliert hatte, behielt auch für die späteren

- 7 Zum deutschen Rezitativ als Zwischenform des italienischen und französischen siehe auch Neumann: Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert, S. 307.
- 8 Siehe unter anderem Agricola: Anleitung zur Singkunst, S. III–VIII; Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. VI–XI.
- 9 Thomas Baumann: Benda, the Germans, and Simple Recitative, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), H. 1, S. 119–131, hier S. 120; siehe auch Johann Friedrich Reichardt: Ueber das deutsche Singschauspiel, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), H. 4, S. 161–164, hier S. 161.
- 10 Zitat Georg [Anton] Benda: Ueber das einfache Recitativ, in: *Magazin der Musik*, hg. von Carl Friedrich Cramer, 1 (2. Hälfte 1783), Nachdruck Hildesheim 1971, S. 750–755, hier S. 752.
- 11 Christian Gottfried Krause: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752, S. 141–142, siehe auch S. 177.

Überlegungen zum deutschen Rezitativ volle Gültigkeit. Da sich die ›trockene‹ Satzweise nur noch als Darstellungsmittel für übersteigerte Affekte rechtfertigen ließ, mußte das Rezitativ als bloße Erzählinstanz aufgegeben werden.¹² Entsprechend wird seine Bedeutung im Artikel ›Recitativ‹ in der zweiten Auflage von Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1794) dadurch untermauert, daß es dort in die Bresche springe, wo das »fließende Wesen des ordentlichen Gesanges« nicht mehr in der Lage sei, einer entfesselten Leidenschaft gerecht zu werden – weshalb »der höchste Grad des Leidenschaftlichen sich gar oft zum Recitativ viel besser als zur Arie schikt«.¹³

Rhythmische Freiheit Daß sich die hervorragende Bedeutung des Wortes und der hohe Affektgehalt direkt auf die Aufführungspraxis des Rezitativs auswirken sollten, ist nicht weiter verwunderlich. Bemerkenswert war jedoch die offenkundige Tendenz, das Rezitativ – als direkte Folge der beiden Hauptmerkmale ›Sprache‹ und ›Leidenschaft‹ – nicht in der Komposition, sondern direkt in der Ausführung zu verorten. Dies zeigt in deutlicher Weise die Rezitativ-Definition in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*: »Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtungen alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt.«¹⁴

Während die eigentliche Verantwortung für den »leidenschaftlichen Vortrag« allein bei den Sängern lag, sollten die Komponisten wenigstens darauf achten, die ›grammatischen‹ und ›rhetorischen‹ Wortakzente auf schwere Takteile zu setzen sowie die Gesangslinie je nach Affekt steigen oder sinken zu lassen.¹⁵ Daß selbst dies nicht immer gewährleistet war, entschuldigte Joseph Riepel mit den lapidaren Worten: »auch ein Componist hat nicht immer Zeit auf solche Kleinigkeiten zusehen. Er verläßt sich auf den Sänger.«¹⁶ Dabei wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit in deutschen Rezitativen an der 4/4-Taktvorzeichnung festgehalten und die französische Gewohnheit der Taktwechsel konsequent verworfen. So sah beispielsweise Johann Adolph Scheibe nicht ein, »warum man durch ein Mittel scheinbare Unordnung oder Unbequemlichkeiten

¹² Vgl. Art. »Recitativ«, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, neue vermehrte 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794, S. 6.

¹³ Ebd., S. 6, 7.

¹⁴ Ebd., S. 4.

¹⁵ Vgl. Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 206–212.

¹⁶ Joseph Riepel: *Harmonisches Syllbenmaß. IIter Theil* (1776), Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, S. 26, zit. nach Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 163.

verhindern will, welches sie in der That vermehret«. ¹⁷ Diente der unveränderliche 4/4-Takt als Folie für eine korrekte *qualitative* Betonung des Textes, die durch den Komponisten gesetzt werden sollte, so fiel die *quantitative* Umsetzung der Vorlage in den Zuständigkeitsbereich des Sängers.

Wie erwünscht der rhythmisch freie – aus heutiger Sicht wohl eher ›unrhythmische‹ – Vortrag bis ins späte 19. Jahrhundert war, spiegelt sich nicht zuletzt in der Bevorzugung des freien *Accompagnato* gegenüber dem *Arioso* oder *a tempo*. ¹⁸ Denn anders als beim *Arioso* sollte der Sänger beim metrisch ungebundenen *Accompagnato* möglichst frei über die ›korrekte‹ Silbenlänge entscheiden können: Die Tendenz zu einer eher notengetreuen Rhythmisierung war dabei praktischen, nicht aber ästhetischen Zwängen geschuldet. »Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts gesungen werde, ist bekannt. Im begleiteten Recitative zwar kommen bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen, an den Tact gebunden sind, und mit dem beygesetzten *a tempo* bemerkt werden; der Sänger muß sich dabey in Acht nehmen, daß der Vortrag nicht schülerhaft und steif werde, sondern die Slavery des Tacts soviel zu verstecken suchen, als er kann.« ¹⁹

Die von Hiller gefürchtete ›Slavery des Tacts‹ wurde in der Regel mit einer grundsätzlich gedehnten Vortragsweise umgangen, also mit dem, was Richard Wagner als »der länge und breite nach schwimmen« bezeichnete. ²⁰ Daß es sich dabei unmöglich um marginale Verzögerungen gehandelt haben kann, sondern um eine Vervielfachung des notierten Notenwertes, zeigt Gottfried Webers Vorschlag von 1811, den ›Director‹ entgegen der Gepflogenheiten auch Rezitative ›taktieren‹ zu lassen. »Freylich muss er [der Director] dann einen Zeittheil häufig zwey- und drey Mal so lang markiren, als einen andern: allein ist nicht, gerade bey der grössten Irregularität des Tempos, das Taktiren eben darum erst am allernützlichsten?« ²¹ Diese ›Irregularität‹ bis hin zur Verdreifachung der notierten Notenwerte scheint mit einer Konsequenz praktiziert worden zu sein, die unweigerlich zu erheblich längeren Aufführungsdauern führen mußte. Um so mehr, als Rezitative grundsätzlich langsam gesungen werden sollten, da die »erhabene[n] und pathetische[n] Gefühle« einen Vortrag in »breiter und gehaltener Manier« erforderten. ²² Dies belegt auch ein weiterer Blick auf den eingangs erwähnten Brief, den Wagner

17 Johann Adolph Scheibe: Abhandlung über das Rezitativ, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 12 (1765), S. 12 ff., zit. nach Neumann: Die Theorie des Rezitativs, S. 166.

18 Vgl. hierzu Neumann: Die Theorie des Rezitativs, S. 125–126.

19 Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 100.

20 Zu Richard Wagners Gesangsideal siehe den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band.

21 [Gottfried] Weber: Begleitung des Recitativs, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 13 (1811), H. 6, Sp. 93–98, hier Sp. 98.

22 Zitat Manuel García (Sohn): Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges, der deutsche Text von C. Wirth, Mainz 1858 (1. Aufl. 1840), Teil 2, S. 93.

1850 nach der Uraufführung des *Lohengrin* an den Dirigenten Liszt sandte. Wagner, der das Weimarer Ereignis nicht miterlebt hatte, zeigte sich über die Länge der Aufführung erschüttert: Die vom Komponisten erwartete Spieldauer des *Lohengrin* von ungefähr 3½ Stunden (1. Akt: >1 Stunde; 2. Akt: 1¼ Stunden; 3. Akt: >1 Stunde) war um eine ganze Stunde übertroffen worden. »So viel steht vor Allem fest: die Vorstellung hat durch die Länge ihrer Zeitdauer ermüdet. [...] Ich [Wagner] mußte nun darüber zweifeln, daß Du [Liszt] die tempi nach meiner Annahme richtig genommen hättest, wenn mir nicht von meinen musikalischen Freunden, die die Oper genau kannten, ausdrücklich berichtet würde, daß Du die tempi durchgängig so – wie sie sie von mir kannten, genommen, ja eher hier und da etwas schneller als langsamer. Sonach mußte ich denn vermuthen, daß die Verschleppung da eingetreten sei, wo Du als Dirigent Deine unmittelbare Macht verlorest, – nämlich: in den Recitativen.«²³

Daß die ›Verschleppung‹ der Rezitative überlange Aufführungsdauern nach sich zog, war als Problem längst bekannt, weshalb sich seit dem 18. Jahrhundert wiederholt Aufforderungen zu einem vergleichsweise raschen Vortrag in der Oper finden.²⁴ »Auf dem Theater wird das Recitativ am geschwindesten gesungen« – diese von Hiller 1780 verschriftlichte Beobachtung scheint ihre Gültigkeit bis zu Wagners Zeiten nicht verloren zu haben. Wenn nun aber die Rezitativpraxis sogar im *Lohengrin* zu einer Verlängerung um eine Stunde führen mußte, läßt sich nur schwer nachvollziehen, was Hillers Anmerkung zum Kirchenrezitativ konkret bedeuten mußte: »Das Kirchen=Recitativ [...] fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit, und neben seinem [im Vergleich zum Theaterrezitativ] überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen.«²⁵

Ebenso wie das langsame Vortragstempo der Rezitative erschien auch der überaus freie Umgang mit metrischen und rhythmischen Vorgaben als direkte Folge der dominierenden Bedeutung des Textes. Aus der Eigenheit des Rezitativs, »nicht gestalten, sondern nur eindringlicher verkünden« zu wollen, wird noch im ›Recitativ‹-Artikel von Hermann Mendels *Musicalischem Conversationslexikon* aus dem Jahre 1870 ganz selbstverständlich der Schluß gezogen: »Der Werth und die Dauer der einzelnen Töne werden nur nach der logischen Bedeutung der Worte bemessen.«²⁶

23 Brief von Richard Wagner an Franz Liszt, vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Wagner: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 386. Zu Wagners Gesangsideal siehe auch Egon Voss: *Werktreue und Partitur*, in: *Wagnerspectrum* 1 (2005), H. 2, S. 55–65, hauptsächlich S. 60–61.

24 Vgl. Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 303.

25 Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. 100.

26 Art. »Recitativ«, in: Hermann Mendel, vollendet von August Reissmann: *Musicalisches Conversationslexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, Bd. 8, Leipzig 1870, S. 258.

Verzierungen Obwohl die erwünschte Nähe des rezitativischen Gesangs zur Deklamation musikalische Verzierungen eigentlich ausschließen müßte, öffnete ihnen die geforderte Leidenschaftlichkeit gleichsam die Hintertür. Dies betraf zunächst weniger die Oper als vielmehr die (noch) langsamer vorgetragenen Kirchenrezitative.²⁷ »Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller,) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Würkung.«²⁸

Was der Autor von Sulzers ›Recitativ‹-Artikel als ›einfältig‹ aussehende Verzierungen beschrieb, die ›hie und da‹ eingesetzt werden könnten, umfaßte in der Praxis hauptsächlich Quart- und Sekundvorschläge bei Kadenz und Tonwiederholungen, wobei insbesondere in Kirchenrezitativen »kräftige Vorschläge« empfohlen wurden.²⁹ Zur Akzentuierung wichtiger Worte durften außerdem beliebige Töne alteriert werden, wohingegen Pralltriller und Mordent keine nennenswerte Rolle spielten.³⁰ Um laut Hiller ein »ekelhaftes Einerley« zu vermeiden (wiederum die Furcht vor der Langeweile), fanden auch das *messa di voce* sowie kurze, mit »willkürlichen Auszierungen versehene Aufhaltung[en]« häufige Verwendung.³¹ Daß mit ›kurz‹ wohl nur eine – im Vergleich zu Verzierungen bei Arien – relative Kürze gemeint war, zeigt ein Blick in Hillers Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange von 1780. Darin wird demonstriert, wie eine ›Ausziierung‹ ausgeführt werden mußte, die »nicht weitläufig und ausschweifend [...], sondern nur in wenigen [!], von der Empfindung selbst vorgeschriebenen Noten« gesetzt sein durfte (Beispiel 1).³²

Da Verzierungen geeignet schienen, Affekte zu verstärken, stießen sie selbst bei den kritischsten Theoretikern des späten 18. Jahrhunderts kaum auf Ablehnung. Dies sollte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts ändern. Indem Verzierungen in Form von Vorschlägen, Alterationen und ›ausgezierten Aushaltungen‹ explizit empfohlen wurden und man sich allein auf den flexiblen ›guten Geschmack‹ als Kontrollinstanz berief,³³ war der Virtuosität Tür und Tor geöffnet. Um der drohenden Langeweile des »ekelhaften Einerley« zu entgehen, bedienten sich die Sänger in immer stärkerem Maße solch

27 Vgl. Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 100.

28 Art. »Recitativ«, in: Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, S. 11.

29 Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 100.

30 Ebd., S. 102–103.

31 Zitate ebd., S. 101 und 104.

32 Ebd., S. 104.

33 Siehe unter anderem Agricola: Anleitung zur Singkunst, S. 237: »Ich habe daher gerechte Ursache zu hoffen, daß der wahre gute Geschmack im Singen nicht eher aufhören werde, als die Welt.«



BEISPIEL 1 Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780, S. 104

»willkürlicher Auszierungen« und ließen das ursprüngliche Ideal eines »gesungenen Sprechens« oder »sprechenden Gesangs« allmählich hinter sich. Ignaz Jeitteles, vehementer Kritiker des Opernrezitativs und Herausgeber eines Aesthetischen Lexikons, faßte 1839 seinen Unmut über die damalige Aufführungspraxis in folgende Worte: »Das Recitativ ist, allerdings durch Mißbrauch, [in neuerer Zeit] eben so wie die Arie, das Duett u.s.w. ein Tummelplatz für die Sänger geworden, auf welchem sie ihre ganze Kunstfertigkeit in Rouladen, Läufen u.s.w. entfalten, und so muß durch Beibehaltung desselben am Ende doch Monotonie herbeigeführt werden, da das eigentliche Recitativ nirgends mehr gehört wird.«³⁴

Einen Eindruck davon, was Jeitteles 1839 als »Tummelplatz für die Sänger« verurteilte, kann Manuel Garcías legendäre Gesangsschule aus dem Jahre 1840 vermitteln.³⁵ Schließlich forderte García die Sänger explizit dazu auf, die seiner Meinung nach meist beliebigen Rezitative durch Verzierungen zu »verbessern«. »Da die Rezitative im Allgemeinen nur eine Art von Gemeinplätzen sind, so ist der Künstler berechtigt, ohne gegen den Tonsetzer zu verstossen, die Melodie zu verändern; er kann diess besonders dann, wenn der Schlussakkord sein Gedächtniss in Verlegenheit setzen sollte.«

Grundsätzlich galt für Arien und Rezitative, daß der Sänger die »Gelegenheit nicht versäumen« durfte, Gefühle so stark wie möglich »nachzuahmen«. Dabei sollte er sich nicht etwa der Komposition unterwerfen, sondern allein dem »Sinn der Worte«, der »hier

34 Art. »Recitativ«, in: Ignaz Jeitteles: Aesthetisches Lexikon, Wien 1839, S. 229.

35 García: Garcías Schule oder die Kunst des Gesanges. Zu Manuel García siehe unter anderem das Vorwort zur Neuauflage von 2001; James Radomeski: Manuel García (1775–1832). Chronical of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism, Oxford 2000.

wie anderwärts die Verzierungen und den Charakter welche die Ausführung verträgt« bestimmte.³⁶

ROSSINI
Otello
Romanza.

Desdemona. Rec^{to}

i sos pi ri d'I-sau-ra ed il mi-o pian-to

pi ri d'I-sau-ra ed il mio pian-to

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina. R^{to}

ai sor-di ven-ti or di-co

ven-ti or di-co

BEISPIEL 2 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 57

Forderte García im allgemeinen einen überaus freien (kreativen) Umgang mit der Vorlage, so plädierte er im besonderen für Verzierungen am Rezitativende, die den »musikalischen Gedanken abrunden« sollten.³⁷

ROSSINI
Otello
Aria Recit.

de pongo ai vostri pie-di ar-mi e ban-di-ere de-pongo ai vos-tri pie-di ar-mi e ban-di-ere

de pongo ai vos-tri pie-di ar-mi e ban-di-ere

ar-mi e ban-di-ere

ROSSINI
Otello
Romanza Recit.

Desdemona. ed il mio pian-to

i sos-pi-ri d'I-sau-ra p égales et couvertes. long.

pi-ri d'I-sau-ra ed il mio pian-to

ed

BEISPIEL 3 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 94

Indem García in der Aufführungspraxis für eine ›Abrundung‹ des musikalischen Gedankens einstand, wirkte er dem Ideal der ungebundenen Rede entgegen. Hatten im 18. Jahrhundert ›willkürliche Auszierungen‹ ins Rezitativ Eingang gefunden, um die Leidenschaft des Vortrags zu erhöhen, so konterkarierten sie im 19. Jahrhundert die

³⁶ Ebd., Teil 2, S. 91 und 57.

³⁷ Ebd., Teil 2, S. 94.

tradierte kompositorische Form. Dies zeigt sich im Beispiel Garcías auch daran, daß er zwar beim einfachen »récitatif parlé« – im Gegensatz zum orchesterbegleiteten »récitatif instrumenté« – weniger Verzierungen zulassen wollte, jedoch nicht auf »die grupetti, mit welchen man schließt«, verzichten mochte.³⁸

Le récitatif parlé souffre rarement des fioritures; les seules qu'on se permette en général sont les *grupetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex.:

Das gesprochene Rezitativ verträgt selten Verzierungen; die einzigen, welche man sich im Allgemeinen erlaubt, sind die *grupetti*, mit welchen man schliesst. Z. B.:

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.

Don Giovanni.

so - li sa - re - mo e là gio - jel - lo mi - o ci spo - se - re - mo

e là gio - jel - lo mi - o ci spo - se - re - mo

e là gio - jel - lo mi - o

BEISPIEL 4 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 92

Begleitung Die von Wagner als »genial« bezeichnete Stellung des Sängers im Rezitativ konnte für die Art der Begleitung nicht folgenlos bleiben. Da das Ideal des rhythmisch freien Vortrags sowohl für das einfache als auch für das Orchesterrezitativ in gleichem Maße bestimmend war, unterschied sich die Behandlung der Instrumente in den einzelnen Rezitativformen nicht grundlegend. Ausschließliche Aufgabe des Continuo und Accompagnato, aber auch der obligaten Instrumente war es, den Sänger bei der Deklamation zu unterstützen, was in erster Linie bedeutete, daß sich die Musiker bedingungslos dem individuellen Tempo unterzuordnen hatten.³⁹ Bisweilen »gestört« wurde der Sänger bloß in außergewöhnlich leidenschaftlichen Rezitativen, wenn das Orchester zur Affektsteigerung einsetzte, bevor er seine Phrase beenden konnte – dies eine »Unart«, vor der bereits Joseph Haydn im Vorwort zu seiner Kantate *Applausus* von 1768 gewarnt hatte. »[Es] ist in denen Accompagnirenden Recitativen wohl zu observiren, daß das Accompagnement nicht eher herein trete, als bis der Sänger vollkomen den Text abgesungen, obwohlen sich das Contrarium in der Spartitur öftters zeigt, [...] dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den Sänger das worth von mund herab geigete [...].«⁴⁰

³⁸ Ebd., Teil 2, S. 92.

³⁹ Vgl. unter anderem Daniel Gottlob Türk: *Anweisung zum Generalbaßspielen*. Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle/Leipzig 1800, Nachdruck Amsterdam 1977, S. 338; Weber: *Begleitung des Recitativs*, S. 95; Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 368.

⁴⁰ Joseph Haydn: Vorwort zu *Applausus* (1768), zit. nach Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam [1927] (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 238.

Die Ermahnung, dem Sänger das Wort nicht vom Mund ›herabzugeigen‹, scheint nur bedingt gefruchtet zu haben, war sich doch Gottfried Weber fast ein halbes Jahrhundert später infolge der unterschiedlichen Aufführungsweisen unsicher, wie Adams Rezitativ aus Haydns Schöpfung begleitet werden sollte.⁴¹

I. Bey manchem Orchester ist es Sitte, Stellen, wie die im 3ten Takte des oben angeführten Beyspiels, so auszuführen, dass der F⁷ Accord nicht auf die letzte Sylbe des Sängers angegeben wird, unter welcher sie steht, sondern erst nachdem er mit dem Aussprechen seiner Phrase ganz fertig ist — also auch wieder nicht so, wie es geschrieben steht, sondern als hiesse es:



Ist dieses gut? ist es immer gut?

BEISPIEL 5 Gottfried Weber: Begleitung des Recitativs,
in: Allgemeine Musikalische Zeitung 13 (1811), H. 6, Sp. 98

Hätte bereits Haydn diese Frage vorbehaltlos bejaht, so scheint sich die Praxis im Lauf des 19. Jahrhunderts allmählich durchgesetzt zu haben. Entsprechend schloß auch Manuel García ein gleichzeitiges Erklängen von Phrasenende und Beginn der Instrumentalbegleitung kategorisch aus: »Bei dem gesungenen Recitativ (*récitatif instrumenté*) muß die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Desswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginnen des Gesanges an.«⁴²

MEHUL
Joseph
Air Recit.

Joseph.

au mi lieu des bon-neurs de la magni i - cen - ce

Laissez finir la voix avant de frapper l'accompagnement.
Die Begleitung setzt zuerst nach Beendigung des Gesanges ein.

BEISPIEL 6 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 94

⁴¹ Weber: Begleitung des Recitativs, S. 98; siehe auch Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999, S. 603–607.

⁴² Zitat García: *Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges*, Teil 2, S. 94.

Der prinzipiellen Gefährdung der sängerischen Freiheit durch das Zusammenspiel mit einem Orchester wurde folglich mit einer möglichst konsequenten Abspaltung des Gesangs- vom Instrumentalpart begegnet. In Anlehnung an das einfache Rezitativ sollte der Dirigent selbst beim Orchesterrezitativ seine »unmittelbare Macht« einbüßen und sich dem »leidenschaftlichen Vortrag« des Sängers unterwerfen.⁴³ Dieser wiederum war allein dem Text verpflichtet, dessen Pathos und wechselnden Affekten er gerecht werden mußte, indem er sich einerseits über die rhythmisch-metrischen Vorgaben hinwegsetzte und sich andererseits eines überaus langsamen Tempos, zahlreicher Vorschläge und »willkürlicher Auszierungen« bediente. Dabei erfuhren sowohl die Kirchen- als auch die Opernrezitative eine aufführungspraktische Annäherung an die Arie – eine Entwicklung, die durch die Angst vor der oft beschworenen Langeweile befördert wurde. Während die offene Form als kompositorisches Ideal des Rezitativs unangetastet blieb, strebten die Sänger des 19. Jahrhunderts in der Ausführung nicht mehr nach einem deklamatorischen Sprechgesang, sondern vielmehr nach einer größtmöglichen Musikalisierung des spröden Textes. Entsprechend konnte denn Mendel 1870 schreiben, was einhundert Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre: Das Rezitativ »ist nicht im Stande, das Unmusikalische im Dialog musikalisch zu machen, aber es bringt es dem Musikalischen so nahe, daß dies als sein natürlicher Ausfluß erscheint.«⁴⁴

43 Zitat Brief von Richard Wagner an Franz Liszt vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Wagner: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 386.

44 Art. »Recitativ«, in: Mendel: *Musicalisches Conversationslexikon*, S. 258.

Arne Stollberg

»... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge

I Daß sich der Wagner-Gesang seit Jahrzehnten in einer Krise befinde, ist unter nostalgisch gestimmten Opernliebhabern ebenso zum Allgemeinplatz geworden wie die damit einhergehende Verklärung älterer Generationen von Sängerinnen und Sängern. Doch war früher wirklich immer alles besser? Ein Blick in die zahlreichen Dokumente vergangener Epochen scheint das genaue Gegenteil nahezu legen: Der Wagner-Gesang, so könnte man zugespitzt formulieren, steckt in einer Krise, seit es ihn gibt.

»Was hilft mir's denn, wenn ich noch so schöne Noten schreibe, und keinen Sänger finde, der sie zu singen versteht?«¹ Dieser Stoßseufzer bringt ein Dilemma auf den Punkt, das Wagner zunehmend beschäftigte, seit er in den 1860er Jahren ernsthaft mit den Planungen für die Aufführung seiner Ring-Tetralogie begonnen hatte: »Wo trifft man heute Sänger mit ausreichender Intelligenz, Stimmschulung und der Fähigkeit, eine Verszeile mit richtiger, verständlicher Aussprache und dramatisch belebtem Ausdruck zu singen?! Das ist ein qualvolles Ringen, Quetschen und Knödeln zum Erbarmen! Ich habe schon jede Hoffnung aufgegeben, jemals Leistungen an unseren Bühnen zu begegnen, die mich auch nur halbwegs befriedigen könnten!«²

Selbst nachdem die Bayreuther Festspiele Realität geworden waren und somit Gelegenheit bestand, eine Gesangkunst im Sinne Wagners kontinuierlich zu pflegen, scheinen sich die Dinge nicht unbedingt zum Besseren entwickelt zu haben. George Bernard Shaws Bericht von einer Bayreuther Parsifal-Aufführung des Jahres 1894 spricht in diesem Zusammenhang für sich: »Der Bassist brüllte, der Tenor heulte, der Bariton detonierte, und wenn die Sopranistin sich überhaupt herabließ zu singen statt ihren Text bloß herauszuschreien, dann kreischte sie, außer in der einen, unkreischbaren Arie von Herzeleides Tod, in der sie in Trivialität verfiel. [...] Als ich [...] nach der Vorstellung Gelegenheit hatte, ein paar Worte mit [dem Dirigenten Hermann] Levi zu wechseln, äußerte ich meine Meinung über den Bassisten. Levi schien überrascht, erklärte, der Sänger habe die beste Baßstimme in ganz Deutschland, und forderte mich auf, ich solle

1 [Julius Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876. Erinnerungen von Julius Hey, hg. von Hans Hey, Leipzig 1911, S. 53. Daß Hey die Bemerkungen Wagners in wörtlicher Rede aus dem Gedächtnis zitiert, sollte zwar zur Vorsicht beim Umgang mit dieser Quelle Anlaß geben, stellt jedoch den Informationswert der Memoiren insgesamt nicht in Frage.

2 Ebd., S. 21.

ihm doch jemanden besorgen, der die Partie besser singen würde. Darauf konnte ich nur mit genügendem Nachdruck erwidern, indem ich mich erbot, sie selber besser zu singen, woraufhin er mich als Verrückten verloren gab.«³

Bei aller satirischen Schärfe dürften diese Bemerkungen keine ganz falsche Diagnose gestellt haben. Selbst der eingeschworene Zirkel um Hans von Wolzogen und die Bayreuther Blätter argumentierte spürbar aus der Defensive heraus, wenn es darum ging, Wagner gegen den Vorwurf zu verteidigen, seine Musik erfordere »Schreipuppen« statt Sängerinnen.⁴ Wie ließe es sich sonst erklären, daß Eduard Reuss 1891 in einem Artikel der Bayreuther Blätter ernsthaft behaupten konnte, der »mustergiltige Vortrag der Arien der ›Donna Anna‹« ermüde mehr und sei »angreifender für die Stimme als die Ausführung einer [...] ›Sieglinde‹ oder ›Brünnhilde‹«?⁵ Für Wagners Anhänger stand fest, daß weder die Musik selbst das Problem darstelle, noch das Fehlen geeigneter Stimmen, sondern allein eine grundfalsche Ausbildung des Nachwuchses. Was an Mängeln einstweilen noch zutage trete, so Ferdinand Graf Sporck 1928, sei nur darauf zurückzuführen, daß die »Sangesbeflissenen [...] keine neu erschienenen Bücher« zur Kenntnis nehmen würden. Dort könnten sie nämlich erfahren, welche »Fortschritte [...] die deutsche Gesangsforschung seit etwa vier Jahrzehnten zu verzeichnen hat. Sie lassen sich lieber von der Marktschreierei der alten Lehre nach wie vor verblenden und verführen.«⁶ Aus lauter Verzweiflung über diese Ignoranz sowie über den daraus resultierenden »Niedergang der Gesangkunst« propagierte ein Autor (oder eine Autorin?) namens H. Jung-Janotta 1913 gar die Gründung einer nationalen »Sängerschule im Sinne Richard Wagners«, um zukünftigen »Musteraufführungen« den Weg zu bereiten – Musterauf-

- 3 George Bernard Shaw: Bayreuth's Indifference to Beauty, in: *The World*, 1. August 1894. Das Original lautet: »The bass howled, the tenor bawled, the baritone sang flat, and the soprano, when she condescended to sing at all, and did not merely shout her words, screamed, except in the one unscreamable song of Herzeleide's death, in which she subsided into commonplaceness. [...] Having the opportunity of exchanging a few words with Levi afterwards, I expressed my opinion about the bass in question. Levi appeared surprised, and, declaring that the singer had the best bass voice in Germany, challenged me to find him anyone who would sing the part better, to which I could only respond with sufficient emphasis by offering to sing it better myself, upon which he gave me up as a lunatic.« *Shaw's Music. The Complete Musical Criticism in Three Volumes*, hg. von Dan H. Laurence, London u. a. 1981 (The Bodley Head Bernard Shaw), Bd. 3: 1893–1950, S. 301–307, hier S. 304 f., zit. nach der Übersetzung von Ernst Schoen, in: *George Bernard Shaw: Musik in London*, Frankfurt a. M. 1949 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 42), S. 147–150, hier S. 148 f.
- 4 Eduard Reuss: Ein Kunstrichter auf fremdem Stuhle, in: *Bayreuther Blätter* 14 (1891), S. 70–86, hier S. 79.
- 5 Ebd.
- 6 Ferdinand Graf Sporck: Lehrer und Lehre [verfaßt 1928], in: *Bayreuther Blätter* 61 (1938), S. 142–147, hier S. 145.

Datum des Poststempels.

P. P.

Unterzeichneter erklärt sich bereit, dem Komitee zur Gründung einer
**Deutschen Sängerschule im Sinne
 Richard Wagners**
 beizutreten

Name:

Stand:

Wohnort:

ABBILDUNG 1 Beilage zu H. Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*. Denkschrift
 anlässlich des 100. Geburtstages Richard Wagners 22. Mai 1913, Berlin [1913]

führungen, wie sie gegenwärtig aufgrund der mangelhaften Gesangsleistungen nicht zu erleben seien.⁷

Wie der eben zitierte Graf Sporck die ›Marktschreierei der alten Lehre‹ für den beklagenswerten Zustand des Wagner-Gesangs verantwortlich macht, so lässt auch Jung-Janotta keinen Zweifel daran, wo der eigentliche Kern des Problems liege: »Nur Wahrheit kann uns helfen, und die ist – dass wir in der italienischen Methode den Wurm erkennen müssen, der an der Wurzel deutscher Gesangkunst nagt.«⁸ Es versteht sich von selbst, daß solche Äußerungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs den Argwohn gegen alles ›Welsche‹ in geradezu lächerlicher Weise auf die Gesangstechnik projizieren, etwa mit der Behauptung, der »deutsche[n] Innerlichkeit« entspreche ein tieferer – gewissermaßen auch physiologisch nach innen verlagerter – Stimmsitz, während es das Gebot

- 7 H. Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*. Denkschrift anlässlich des 100. Geburtstages Richard Wagners 22. Mai 1913, Berlin [1913], S. 27, 38, 13. Möglicherweise handelt es sich bei der Autorin um Helene Jung (1887–1975), Schülerin des zeitweise von Cosima Wagner nach Bayreuth engagierten Baritons Karl Scheidemantel, zwischen 1920 und 1941 erste Altistin an der Dresdner Oper und anschließend bis 1963 als Gesangspädagogin an der Musikhochschule in Weimar tätig; vgl. Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens: *Großes Sängerlexikon*, Bern/Stuttgart 1987, Bd. 1, Sp. 1436.
- 8 Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*, S. 18.

»romanischer Aeusserlichkeit« sei, die Stimme möglichst weit nach vorne zu bringen.⁹ Doch zieht man das offen nationalistische Moment ab, so stößt man bei Sporck und Jung-Janotta auf ein Axiom, das den Grundpfeiler der von Wagner ausgehenden Gesangspädagogik bildet und als solches nicht einfach nur unter dem Gesichtspunkt chauvinistischer Vorurteile betrachtet werden kann, das Axiom nämlich, die Stimmschulung sei untrennbar mit den Eigenheiten der jeweiligen Sprache verbunden, müsse im konkreten Fall also der konsonantischen Prägung des Deutschen Rechnung tragen. Wagner, der den italienischen Belcanto etwa für Opern von Bellini durchaus zu schätzen wußte und ihn – wie wir dank Cosimas Tagebüchern wissen – noch in seinen letzten Lebensjahren sehr positiv kommentierte,¹⁰ hatte hierbei mit zwei programmatischen Bemerkungen die Richtung vorgegeben: »Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stilistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt [...]. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. [...] Der Charakter dieses Gesanges wird sich [...], dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein.«¹¹ »Zu allererst haben wir uns [...] darüber klar zu werden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem ›Gesange‹ einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, gibt uns diesen nötigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische ›Canto‹ unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsre Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wüste unverständlich artikulierter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.«¹²

Diese Sätze wurden zur Grundlage einer Doktrin des ›Sprachgesangs‹, die sowohl den Gegnern Wagners als auch seinen Anhängern das intendierte Stilprinzip der Musikdramen hinreichend zu bezeichnen schien. So schrieb kein Geringerer als Eduard

9 Vgl. ebd., S. 25–29, Zitate S. 25.

10 Vgl. Thomas Seedorf: »Deklamation« und »Gesangswohllaut«. Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: Dokumentationen der Lohmann Stiftung e. V., H. 6 (XX. Symposion Wiesbaden, 11. Juni 1994), S. 77–116, bes. S. 77–80 sowie S. 108, Anm. 2.

11 Richard Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule [1865], in: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe, Leipzig o. J. [1911–1914], Bd. 8, S. 135.

12 Richard Wagner: Über Schauspieler und Sänger [1872], in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 9, S. 204; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original.

Hanslick, Wagners Musik verzichte »rücksichtlich der Gesangkunst auf viele Ansprüche, welche von anderen Componisten an den Sänger gestellt werden«, und verlege die Priorität eindeutig auf den »declamatorische[n] Vortrag und die eminent dramatische Darstellung«.¹³ Und Cosima Wagner glaubte das Erbe ihres Mannes in gesangstechnischer Hinsicht nicht besser weiterführen zu können als durch den möglichst konsequenten Verzicht auf alles, was nur entfernt an italienischen Belcanto erinnern mochte, bei gleichzeitiger Betonung, sogar Überbetonung des »energisch sprechenden Akzents«. Im April 1888 teilte sie dem Sänger Ernest van Dyck brieflich mit: »Was die Sprache angeht [...], können wir in Bayreuth keinerlei Konzessionen machen. Unsere Bühne unterscheidet sich von allen anderen Opernbühnen Deutschlands dadurch, daß die Aufführungen, die hier gegeben werden, das Drama als Mittelpunkt haben. [...] Hier sind wir vor allem verpflichtet, die Handlung zu zeigen, sie durch eine klare und sichere Aussprache möglichst deutlich werden zu lassen, und wenn etwas geopfert werden muß, so gilt es eher die Musik der Dichtung als die Dichtung der Musik zu opfern. Dies ist eine Frage des Prinzips, und auf diesem Prinzip beruht die Bayreuther Bühne.«¹⁴

Cosimas unerbittliche Weigerung, den Erfordernissen einer gebundenen Phrasierung auch nur das kleinste Zugeständnis zu machen, wenn dadurch die Verständlichkeit der Worte, ja die Verständlichkeit jeder einzelnen Silbe beeinträchtigt werden könnte, hat den unter ihrer Ägide gepflegten Gesangsstil nachhaltig in Verruf gebracht – das stoßweise »Ausspucken« der Konsonanten ohne Rücksicht auf gesangliche Bögen ist im angelsächsischen Sprachraum nicht zufällig unter dem Schlagwort »Bayreuth bark« bekannt.¹⁵ Ebenso neigt man heute jedoch zu der Ansicht, Cosima habe damit einen bestimmten Aspekt der »Lehre« ihres Mannes über Gebühr in den Vordergrund gerückt und seinen nicht minder wichtigen Hinweis mißachtet, daß bei aller deklamatorischen Prägnanz »eine eigentliche Verkümmernung des Gesangswohlles nicht aufkommen dürfe«.¹⁶ Was dem Komponisten vorschwebte, hat er selbst – zumindest laut Julius Hey – als »deutschen Bel Canto« bezeichnet,¹⁷ und vieles spricht dafür, daß es ihm um eine

13 Eduard Hanslick: »Rienzi« von Richard Wagner [1871], in: ders.: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, 3. Aufl., Berlin 1877, S. 274–291, hier S. 283.

14 Brief Cosima Wagners an Ernest van Dyck vom 19. April 1888, in: *Cosima Wagner: Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, hg. von Dietrich Mack, München/Zürich 1980, S. 150.

15 In jüngerer Zeit hat jedoch David Breckbill das Klischee vom »Bayreuth bark« durch gründliche Auswertung aller vorhandenen Tondokumente revidieren und den Stil der »Cosima-Ära« insgesamt einem differenzierteren Urteil zugänglich machen können; vgl. David Breckbill: *The Bayreuth Singing Style Around 1900*, Diss. Berkeley 1991.

16 Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern, S. 136.

17 [Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 135.

Synthese von sorgfältiger Textartikulation und geschmeidiger Kantabilität ging.¹⁸ Die Gewichtung beider Elemente freilich ist schwer zu ermessen, und Wagners verstreute Äußerungen, häufig aus zweiter Hand überliefert, machen durch ihre Widersprüche die Beantwortung der Frage keineswegs einfacher. So lesen wir etwa in den Erinnerungen Julius Heys, Wagner habe an Joseph Tichatschek, dem ersten Rienzi und Tannhäuser, vor allem die Fähigkeit geschätzt, »eine vokale Linie ohne Unterbrechung herzustellen [...] Z. B. das Gebet im 5. Akt Rienzi: ›Mein Herr und Vater, o blicke herab, senke Dein Auge aus Deinen Höhen ...‹ – wie er diese einfache melodische Linie ausführte, daß sie wie eine italienische Vokalise klang! Ich werde das nie vergessen.«¹⁹ Solchen Äußerungen stehen andere gegenüber, die auf das genaue Gegenteil zielen und Cosimas strenge Auffassung des ›Sprachgesangs‹ zu rechtfertigen scheinen, so auch Wagners berühmte »Letzte Bitte« an die Darsteller der Ring-Uraufführung 1876 mit ihrer apodiktischen Forderung nach »Deutlichkeit«: »Die grossen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.«²⁰

Hier ist keine Rede mehr von der Qualität ›italienischer Vokalisen‹ oder von einer ununterbrochenen ›melodischen Linie‹, sondern nur noch von der alles überragenden Wichtigkeit prägnanter Artikulation. Nicht anders heißt es in Wagners Rückblick auf die Bayreuther Parsifal-Aufführungen des Jahres 1882: »Vor allem war [...] auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die [sic!] kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallengelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungssilbe zerstört sogleich diese nötige Verständlichkeit. [...] Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungenstücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den ›kleinen‹ Noten vor den ›großen‹ den Vorzug zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen [...].«²¹

18 Zu dieser Sichtweise vgl. vor allem Jens Malte Fischer: Die Meistersänger. Zur Geschichte des Wagner-Gesangs, in: Richard Wagner und sein Mittelalter, hg. von Ursula und Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 1), S. 263–298, sowie ders.: Sprachgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangkunst, in: ders.: Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Anif/Salzburg 1991 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 6), S. 99–112.

19 [Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 131.

20 Laut Egon Voss sind die »Zeugnisse, die belegen, daß es Wagner wesentlich um die ›Aussprache‹ ging, [...] überaus zahlreich. [...] Wagner vertraute der Verständlichkeit des gesungenen Textes so sehr, daß er bei den Festspielen von 1876 das sonst übliche Mitlesen des Textes während der Aufführung für unnötig hielt«; Egon Voss: Werktreue und Partitur, in: wagnerspectrum 1 (2005), H. 2, S. 55–65, hier S. 61.

21 Richard Wagner: Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882 [1882], in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 10, S. 299.

Letzte Bitte
an meine lieben Grossen.

! Geduld!

Die grossen Noten kommen von selbst;
Die kleinen Noten und der Text sind die
Hauptwerke. –

Nicht dem Publikum etwas sagen, sondern
immer den Anderen; in Selbstgesprächen
nach unten oder nach oben klickend, nur
gerad' aus. –

Letzter Wunsch:
Bleibt mir gut, Jhr Lieben!

Bayreuth, 13 August 1876. Richard Wagner

ABBILDUNG 2 Richard Wagners »Letzte Bitte« an die Darsteller der Ring-Uraufführung 1876 in Bayreuth; hier reproduziert nach dem Beiheft zur CD Richard Wagner on Record. Historic Recordings, Preiser Records 89404

Wird das Legato-Prinzip, die ununterbrochene »melodische Linie«, nicht von vornherein ausgeschlossen, wenn jede »kleine Note« die Last einer deutlich zu sprechenden Textsilbe tragen muß? Wie ist es dann aber zu erklären, daß Julius Hey – enger Mitarbeiter bei der Ring-Uraufführung 1876 und somit durchaus als »authentische[r] Vermittler der von Wagner geschaffenen Vortragsgesetze« anzusehen²² – sich in seiner Gesangsschule explizit gegen die »übertrieben scharfe Betonung jeder einzelnen Silbe« wendet, weil so

22 Adolf Göttmann: Julius Hey. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens, in: Die Musik 1 (1901/02), S. 1297–1301, hier S. 1299.

»die musikalische Phrasierung völlig zerstört« werde und eine »gebundene, zusammenhängende Gesangscantilene niemals zu ermöglichen« sei?²³ Trifft Hey die Intentionen Wagners besser als Cosima, wenn er die »volle Deutlichkeit des gesungenen Wortes innerhalb einer ununterbrochenen melodischen Linie« als »wichtigste Anforderung an einen stylvoll durchgebildeten Gesang« bezeichnet?²⁴ Und wie soll letzteres in technischer Hinsicht von den Sängern konkret realisiert werden?

Es mag den Versuch lohnen, sich diesen Fragen auf einem Umweg zu nähern, indem man nämlich Wagners aufführungspraktische Anmerkungen und gesangspädagogische Ratschläge nicht isoliert betrachtet, sondern sie in den breiteren Kontext seiner Theorie über den genetischen Zusammenhang von Musik und Sprache stellt.

II Wie im 18. Jahrhundert bereits Johann Gottfried Herder und Jean-Jacques Rousseau, so lokalisiert auch Wagner in den Vokalen die älteste Schicht der Sprache. Jedes Wort habe sich aus dem »tönende[n] Laut der reinen Gefühlssprache« entwickelt, durch den zunächst nicht äußere Gegenstände, sondern allein das von den Gegenständen jeweils ausgelöste Empfinden bezeichnet worden sei. Erst danach hätten die Konsonanten den im Vokal aufbewahrten Gefühlslaut wie ein »Gewand« umschlossen und ihm eine semantische Bedeutung aufgeprägt, nicht abstrakt freilich, sondern in tonmalerischer Übertragung einer charakteristischen Eigenschaft des zu benennenden Gegenstandes. »Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unsrer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.«²⁵

Für die weitere Geschichte der Sprachentwicklung registriert Wagner zwei gegenläufige und zugleich korrespondierende Tendenzen: Einerseits den mit der Ausdifferenzierung des Vokabulars einhergehenden Verlust an unmittelbarer Sinnfälligkeit, also die willkürliche Neugruppierung der »Sprachwurzeln« zu Vernunftbegriffen, denen der Makel anhaftet, nur noch durch Konvention, aber nicht mehr durch gefühlsmäßige Auffassung verständlich zu sein, und andererseits die völlige Entsemantisierung des Vokals in der vom Wort losgelösten Tonsprache. »Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Konsonanten vernehmen. In dieser Losgelöstheit vom Worte gleicht der Ton des

²³ Julius Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags* [3 Teile in 4 Bänden], Mainz o. J. [1882–1886], I. Sprachlicher Theil, S. 4.

²⁴ Ebd., III. Erläuternder Theil, S. 14.

²⁵ Richard Wagner: *Oper und Drama* [1850/51], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, S. 93.

Instrumentes jenem Urtone der menschlichen Sprache, der sich erst am Konsonanten zum wirklichen Vokale verdichtete [...].«²⁶

Die im Ring des Nibelungen zur Anwendung gebrachte »Worttonmelodie der menschlichen Stimme« versteht Wagner vor diesem Hintergrund als Versuch einer Wiederherstellung der ursprünglichen Identität von »Sprachton« und »Gesangton«. ²⁷ Auf den vielfältig schattierten Vokalen soll ein Gefühl zum Klingen gebracht werden, das jedoch nicht – wie bei der reinen Instrumentalmusik – unbestimmt bleibt, sondern sich durch die im Stabreim verbundenen Konsonanten gleichsam objektiviert, also in seiner semantischen Dimension für den Zuhörer verständlich macht.

III Es sind diese Prämissen, aus denen Wagner seine Forderungen an die Sänger ableitet. Wo der Text vernachlässigt wird und die Konsonanten im Legato-Strom einer nur von Vokalen getragenen Gesangslinie zu verschwinden drohen, fällt die »Worttonmelodie« gewissermaßen in das Unbestimmte der reinen Instrumentalmusik zurück. Das Gegenteil jedoch, eine völlige Verdrängung des im Vokal sich manifestierenden Gefühls lautes zugunsten konsonantischer Deklamation, wäre ebenso falsch, da in diesem Fall die Entfremdung der Wortsprache von ihrem gesanglichen Ursprung bestehen bliebe – nicht zufällig beklagt Wagner, der Mensch habe die »ererbten Sprachwurzeln« entstellt, indem er den »Wohllaut ihrer tönenden Vokale zum hastigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der [...] stummen Laute das lebendige Fleisch der Sprache empfindlich verdörnte«. ²⁸

Von daher dürfte es im Sinne Wagners gewesen oder sogar direkt auf dessen Anregung zurückgegangen sein, daß Julius Hey den »psychischen Klangfarben der Stimme« nicht weniger Aufmerksamkeit widmete als der richtigen Textdeklamation: »Die Empfindung des Sängers hat sich im Stimmklang unmittelbar abzuspiegeln; seine Innenzustände sich im Ton zu möglichst intensivem Ausdruck zu verkörpern, ohne dass er die begriffliche Wortbedeutung als Wegweiser benöthigt und ohne des Stützpunktes einer melodisch gefestigten Tonphrase zu bedürfen, welche die besondere Stimmungssphäre kennzeichnet; der Ton an sich wird zum eigentlichen Medium, das zwischen innerem Empfindungsgehalt und dem an die Aussenwelt sich unmittelbar wendenden Stimmklang die Vermittelung übernimmt.« ²⁹

²⁶ Ebd., S. 165.

²⁷ Ebd., S. 172, 6.

²⁸ Ebd., S. 96. An anderer Stelle konstatiert Wagner, die deutsche Sprache habe sich »nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters [...] noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie in betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte«; Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern, S. 134.

²⁹ Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil, S. 79 f.

15. Schwelltöne und getragene Tonverbindungen mit wechselnden psychischen Klangschattierungen auf gleichen Tönen.

63

Möglichst langsames Zeitmaass. (Mit sämtlichen Vokalen üben.)

wehmüthig düster hoffend freudig

beseligt entzückt enttäuscht gebeugt betrübt schmerzlich

Mässig langsam. gebeugt traurig herabgestimmt trüb schmerzlich gesteigert

Die kleinen Noten der Singstimme hat die Begleitung mitzuspielen.

abgespannt zaghaft hoffend zuversichtlich

ergeben freudig gehoben enttäuscht trüb düster klagend

Frisch belebt freudig erregt zufrieden behaglich

23125

ABBILDUNG 3 Julius Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht.
Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags, Mainz o. J.,
II. Gesanglicher Theil (Frauenstimmen), S. 63

Dieser Versuch einer Rekonstruktion dessen, was Wagner – wie oben zitiert – den ›tönenden Laut der reinen Gefühlssprache‹ nennt, bringt durch die Hintertür ein Element in den Gesangsunterricht zurück, das unter den Anhängern des Bayreuther Stils eigentlich verpönt war wie kein zweites: das Solfeggio, also die rein instrumentale Schulung der Stimme durch Singübungen auf Vokalen oder Solmisationssilben.³⁰ Auch Julius Hey's monumentales Lehrwerk – der 1882 bis 1886 in vier Bänden erschienene *Deutsche Gesangs-Unterricht* – sorgte vor allem mit einer Innovation für Aufsehen, die der italienischen Methode genau entgegengesetzt war, mit der Innovation nämlich, die Sängerausbildung systematisch von der Sprache her zu konzipieren. Der 187 Seiten umfassende erste Band des *Deutschen Gesangs-Unterrichts* ist ausschließlich der Textdeklamation beziehungsweise einer guten »Plastik der Wort- und Satzphrasierung« gewidmet,³¹ und auch wenn Julius Hey empfiehlt, daß »gesangliche Tonbildung« und »sprachliche Uebungen Hand in Hand« gehen sollten,³² so suggeriert er doch eine Chronologie, die dem Vorgehen Wagners bei der Arbeit mit Sängern tatsächlich entsprochen haben dürfte.

IV In dem Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* von 1872 beschreibt Wagner ein dreistufiges Verfahren, das man als sein gesangspädagogisches Credo ansehen kann. Es habe sich bei der Probenarbeit bewährt, so Wagner, wenn er den Sänger zunächst »unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«, ihm dann die richtige Verteilung des Atems gemäß der »hierfür geeigneten längeren Perioden« aufzeigte und zuletzt, »wenn dies gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Akzent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab.«³³ Wie diese Methode in der Praxis konkret zur Anwendung kam, kann man etwa einem Bericht von Julius Hey entnehmen, der die Arbeit Wagners mit Georg Unger, dem Darsteller des Siegfried bei der Ring-Uraufführung 1876, in aller Ausführlichkeit dokumentiert. Hey erinnert sich mit folgenden Worten an Wagners Anweisungen bezüglich einer Replik,

30 Vgl. etwa die folgende, wiederum von Julius Hey überlieferte Aussage Wagners: »Unsere Sänger wollen nicht begreifen, daß sie für ihre Aufgaben einer Schulung bedürfen, die sich zuerst mit den kunstgesetzlichen Regeln unserer Sprache zu befassen hat. Statt dessen ist die Mehrzahl darauf bedacht, mittelst einer sogenannten italienischen Stimmschulung durch Solfeggien, Vokalisieren und empfindungslos abgeleierte Skalen sich so eilig als möglich eine zweifelhafte Kehlfertigkeit anzueignen.« (Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 33) Entsprechend heißt es bei Jung-Janotta (*Sprachgesang oder Belcanto*, S. 27): »Abgesehen von der kraft- und saftlosen Behandlung des Stimmorgans, braucht kaum erwähnt werden, dass do re mi und die so geistlose Solfeggiendrescherei mit den von Wagner an den deutschen Kunstgesang gestellten Anforderungen in so gut wie gar keinem Verhältnis stehen.«

31 Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht*, I. Sprachlicher Theil, S. 4.

32 Ebd., III. Erläuternder Theil, S. 7.

33 Wagner: *Über Schauspieler und Sänger*, S. 205.

die der Titelheld dem Wanderer (Wotan) im dritten Aufzug des *Siegfried* entgegenschleudert: »Drum sprich, sonst spreng ich Dich fort!« Hier machte der Meister Halt und ließ den Sänger den Satz einigemale mit kräftiger Betonung, zuerst langsam, dann allmählich rascher, mit schärfster Artikulation sprechen, während die Begleitung, rhythmisch gut ausgeprägt, die melodische Linie auf dem Instrument auszuführen hatte!³⁴

Es handelt sich gewissermaßen um den ersten Schritt des von Wagner empfohlenen Verfahrens: Der Sänger soll begreifen, wie sich die Phrase aus der Sinnbetonung des Textes entwickelt, und zwar so, daß notierte Rhythmik und sprachliche Deklamation zunächst auseinandergelegt und dann wieder zum organischen ›Sprachgesang‹ zusammengeführt werden. Das Ziel ist es, eine Art des Vortrags zu erreichen, die den Notentext – im Gegensatz zum herkömmlichen Rezitativ – mit rhythmischer Präzision und strenger Einhaltung des Tempos wiedergibt, jedoch »ohne den Beigeschmack des Taktzwanges«.³⁵ Anders gesagt: Die von Wagner exakt ausnotierte Wortbetonung muß sich, dem Anspruch des Komponisten gemäß, nach deklamatorischen Vorübungen derart zwanglos realisieren, daß der metrische Puls verschwindet und dem Eindruck eines vollkommen natürlichen Sprachtonfalls weicht. Auf diesen letzten Punkt, den Unterschied zwischen der Rezitativ-Praxis des 19. Jahrhunderts und der von ihm geforderten Art des musikalischen Dialogs, hat Wagner immer wieder insistiert, etwa in einem Brief an Franz Liszt vom 8. September 1850, der die Ausführung vermeintlich ›rezitativischer‹ Stellen im *Lohengrin* betrifft: »Ich ersuche daher die sänger inständigst, jene redenden stellen in meiner oper zu allernächst genau im tempo – wie sie geschrieben stehen – zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer aussprache vortragen, so haben wir schon viel gewonnen; – wenn sie von dieser basis aus weitergehend mit verständiger freiheit, eher befeuernd als zurückhaltend, das peinliche des tempo's ganz verschwinden lassen und nur noch den eindruck einer erregten, poetischen redeweise hervorbringen können, – so haben wir Alles gewonnen.«³⁶

Der zweite Punkt von Wagners gesangspädagogischer Methode bezieht sich auf das richtige Setzen der Atemzäsuren.³⁷ Mehrfach beklagte der Komponist, die meisten

34 [Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 130.

35 Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil, Anhang: Eine Auswahl dramatischer Frauengestalten aus deutschen Opern, S. 26.

36 Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 3: Briefe der Jahre 1849–1851, hg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, S. 388; vgl. hierzu auch den Beitrag von Ivana Rentsch im vorliegenden Band.

37 Egon Voss (Werktreue und Partitur, S. 60) weist darauf hin, daß Wagners Forderung nach raschen Tempi in den Dialogen mit seiner gleichzeitigen »Vorliebe für das Singen ausgedehnter Melodiephrasen auf einem Atem« zusammenhänge: »Daß sich ein solches Singen kaum realisieren läßt, wenn die Tempi langsam und gedehnt sind, versteht sich von selbst.«

ABBILDUNG 4 Richard Wagner: *Siegfried*, III. Aufzug, 2. Szene;
Klavierauszug von Felix Mottl, Leipzig 1914, S. 285

Sänger litten an »Kurzatmigkeit« und verfügten nicht über »einen ausreichenden Atem, um längere melodische Perioden – gemäß ihrer Sinnphrasierung – gesanglich zu ermöglichen«. ³⁸ Dies mußte Wagner um so prekärer erscheinen, als er in Oper und Drama die These vertreten hatte, daß zwischen der »Dauer einer Ausströmung des Atems durch das Singorgan« und den Ausdehnungen der »melodischen Abschnitte« ein gleichsam natürlicher Zusammenhang bestehe, durch den sich im übrigen »die Erklärung und das Verständnis aller Metrik« von selbst ergebe. ³⁹

Ist nach den ersten beiden Schritten der Probenarbeit – bei äußerster Textverständlichkeit – eine ebenso rhythmisch gefestigte wie natürliche Deklamation erreicht und zudem der Atem so verteilt, daß gemäß der »Sinnphrasierung« weite gesangliche Bögen gespannt werden können, bleibt nur noch die Ausdifferenzierung agogischer Feinheiten, und es entsteht, was für Julius Hey das Ideal des »deutschen Bel Canto« ausmacht: »[Die Aufgabe des deutschen Sängers] gipfelt hervorragend darin, dass er das melodisch-dramatische Gesangsmotiv, das sich [...] häufig aus breiten musikalischen Perioden aufbaut und eine getragene, mächtige Satzphrasierung des textlichen Inhalts verlangt, zu einer fortlaufenden, durch die feinste dynamische Sprachrhythmik gegliederte[n] melodische[n] Linie ausgestaltet und die Continuität dieser anmuthig bewegten Linie, ungeachtet der zum Ausdruck zu bringenden lautsymbolischen Consonanteneinschnitte und einen überreichen Wechsel verschiedenster Vokallaute, dennoch zu einer instrumentalen Einheit ausprägt!« ⁴⁰

V Alles deutet darauf hin, daß Cosima Wagners Doktrin, der gebundene Gesangsvortrag sei im Zweifelsfall dem obersten Prinzip deutlicher Textaussprache zu opfern, die Intentionen ihres Mannes wenn nicht verfehlte, so doch zumindest in erheblicher Weise simplifizierte. Und es scheint ferner angemessen, das Ideal des Komponisten in einem Stil zu suchen, den Julius Hey bereits bei den Bayreuther Festspielaufführungen des Jahres 1902 schmerzlich vermißte – gerade ein Vierteljahrhundert nach der Ring-Uraufführung drohte für Wagners engsten Vertrauten in Gesangsfragen »die Tradition [...] von 1875/76 zu erlöschen«. ⁴¹

38 Zit. nach Carl Kittel: Vom Bayreuther Stil. Das Gesangliche, in: Bayreuther Festspielführer 1934, im Auftrage der Festspielleitung hg. von Otto Strobel, Bayreuth 1934, S. 28–39, hier S. 30; vgl. auch Wagners Brief vom 21. Februar 1861 an den Tenor Albert Niemann, in dem der Komponist über die Weigerung des Sängers klagt, sich »eine andere Atemverteilung zur Verbindung der beiden Teile des ersten Verses des Tannhäuserliedes« anzueignen; in: Richard Wagner und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen, besonders Wagners, Bildern und einem Faksimile, hg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1924, S. 119.

39 Wagner: Oper und Drama, S. 95.

40 Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil, S. 5.

41 [Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 6.

Aus der Zeit dieses angeblichen Erlöschens der auf Wagner zurückgehenden Tradition stammen aber die ersten Tondokumente, die von Sängern der Bayreuther Festspiele überliefert sind, was ihre Aussagekraft bezüglich einer Rekonstruktion des ›authentischen‹ Wagner-Gesangs erheblich schmälert. So könnte man meinen. In Wahrheit aber liegen die Dinge noch komplizierter, was abschließend durch den Vergleich zweier Aufnahmen aus den Jahren 1905 und 1907 deutlich gemacht werden soll, beide mit Tenören, die in Bayreuth zu den Stützen des Ensembles gehörten. Tenor 1 singt die dritte Strophe von Stolzing's Preislied aus den Meistersingern von Nürnberg (»Weilten die Sterne«), Tenor 2 in der Partie des Loge eine kurze Stelle aus Das Rheingold (»Jetzt fand ich's! Hörst, was euch fehlt!«). (CD 1, track 9 und 10)

Abgesehen von einer unschönen, durch zwischenzeitliches Räuspern noch unterstrichenen Forcierung der Stimme, die dem Alter des damals 56jährigen oder auch der ungewohnten Aufnahmesituation geschuldet sein mag, kultiviert Tenor 1 manches von dem, was heute gemeinhin als stilistisches Charakteristikum der Bayreuther ›Regierungszeit‹ Cosima Wagners gilt. Zwar mag man nicht davon reden, daß der Text besonders verständlich sei; die häßlich verfärbten Vokale und weich artikulierte Konsonanten (schon im ersten Vers eher »Danz« als »Tanz«) deuten im Gegenteil auf einen nachlässigen Umgang mit der Deklamation hin. Aber das ruckartige Hervorstößen einzelner Noten – selbst dort, wo keine Akzentzeichen stehen – gemahnt dennoch an den berühmten »Bayreuth bark«. Die Gesangslinie wirkt merkwürdig zerhackt und »kurzatmig«, auch wenn man berücksichtigt, daß Legatobögen in der Singstimme tatsächlich ausgespart bleiben – laut Carl Kittel, Studienleiter der Bayreuther Festspiele zwischen 1912 und 1939, ein Zeichen dafür, daß Wagner »dramatischen Sprechgesang« mit »konsonantische[r] Lautgliederung« erwartete (während bei Phrasen mit Legatobogen »das Hauptgewicht auf das ›Vokale‹ fallen müsse).⁴² Die den Gesang *colla parte* begleitenden Instrumentalstimmen (zunächst Holzbläser, später auch Violinen) sind durchgehend *legato*, nur in zwei Ausnahmefällen *portato* zu phrasieren (T. 1450: »zwiefachen«, T. 1456: »Paar nahm ich da wahr«). Und lediglich ein einziger Takt sieht – unterhalb des Legatobogens – *marcato*-Akzente vor (1. Violinen in T. 1451: »ich grüßen«).⁴³ Hieraus läßt sich zumindest folgern, daß die Akzentzeichen der Singstimme in den Takten 1450 (»zwiefachen«) und 1451 (»ich grüßen«) nicht zwangsläufig auf analoge Stellen so zu übertragen sind, wie Tenor 1 es praktiziert. Geatmet wird nicht nur mit erstaunlicher Häufigkeit, sondern teilweise auch gegen die ›Sinnphrasierung‹ des Textes, etwa auf dem Bindestrich der Wortfügung »Ruhm-erkoren«.

⁴² Kittel: Vom Bayreuther Stil, S. 31; vgl. Seedorf: »Deklamation« und »Gesangswohllaut«, S. 90–92.

⁴³ Vgl. Richard Wagner: Sämtliche Werke, Bd. 9, III: »Die Meistersinger von Nürnberg« (WWV 96). Dritter Aufzug, hg. von Egon Voss, Mainz 1987, S. 142–150.

Alles in allem kann man das Gehörte wohl kaum mit dem in Verbindung bringen, was Wagner – gemäß der überlieferten Textzeugnisse – vorgeschwebt haben dürfte. Das Problem ist nur: Bei Tenor 1 handelt es sich um Hermann Winkelmann, den Parsifal der Uraufführung von 1882, um einen Sänger also, der noch mit Wagner persönlich gearbeitet hat und gerade wegen seines »deutlichen Aussprechens« vom Komponisten »hochgeschätzt« wurde.⁴⁴ Haben wir eben vielleicht – ganz in Wagners Sinne – das prononcierte Hervorheben jeder kleinen Note beziehungsweise jeder einzelnen Textsilbe gehört, wie es der Komponist im Interesse deutlicher Artikulation 1882 von seinen Parsifal-Interpreten forderte? Ist dies der »deutsche Bel Canto« – oder nur sein Zerrbild?

Ganz anders Tenor 2: Otto Briesemeister, der Bayreuther Loge in den Jahren 1899 bis 1909, ein typischer Vertreter der heute so übel beleumundeten Ära Cosima Wagners. Hier scheint das Ideal des Komponisten – sofern es sich rekonstruieren läßt – in hohem Maße erfüllt: Der Gesang entsteht organisch aus einer keineswegs outriert wirkenden, aber höchst plastischen Deklamation; die rhythmische Formung hat, wie von Wagner vorgesehen, nichts Gezwungenes mehr an sich, sondern erzeugt – mit sparsam dosierten Abweichungen vom Notentext – gleichsam den Anschein spontaner Rede; und wo Bindebögen stehen, entfaltet sich ein wirkliches Legato ohne jene gewollt »schmierigen« Portamenti, die man heute von Loge-Darstellern oft zu hören bekommt (»denn halb so echt nur / bin ich wie, Selige, ihr«). Man kann David Breckbill zustimmen, wenn er Briesemeisters Aufnahmen als »Bayreuth style at its best« taxiert und sogar folgert: »This kind of performance [...] seems to represent the true aim of the badly misunderstood Bayreuth style.«⁴⁵

Was wäre aus den beiden Aufnahmen zu lernen? Selbst dort, wo die Spuren der Vergangenheit vergleichsweise deutlich lesbar und sogar hörbar sind, wo also Textzeugnisse und Tondokumente vorliegen, läßt sich keineswegs leicht ermitteln, wie es – frei nach dem berühmten Motto des Historikers Leopold von Ranke – »eigentlich gewesen« ist. Dies mag auch das allgemeine Unbehagen an der gegenwärtig so ostentativ beschworenen Krise des Wagner-Gesangs relativieren. Denn das Ideal, an dem sich der angebliche Verfall ablesen lassen müßte, bleibt für uns ein schwer zu entzifferndes Phantombild.

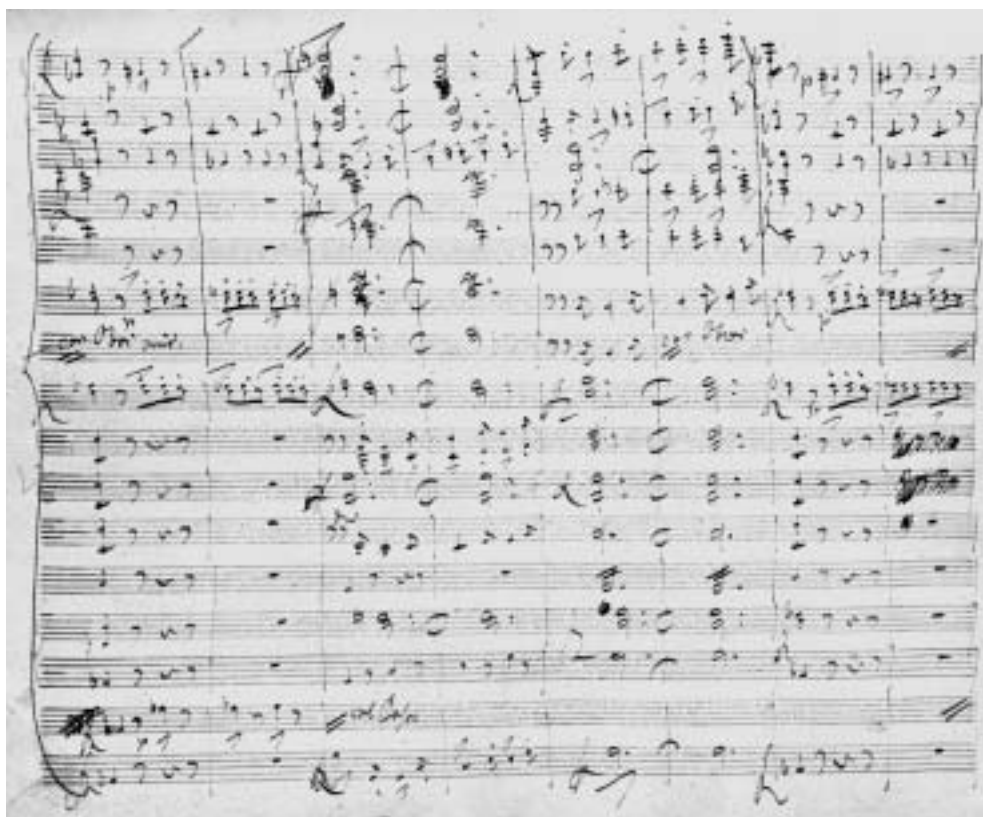
- 44 Eduard Hanslick: »Tristan und Isolde« von Richard Wagner [Rezension der Wiener Erstaufführung vom 4. Oktober 1883], in: ders.: Musikalisches Skizzenbuch (Der »Modernen Oper« IV. Teil), Berlin 1888, S. 3–28, hier S. 19. Allerdings muß, wie David Breckbill anmerkt, der Umstand in Rechnung gestellt werden, daß Winkelmann zum Zeitpunkt der Aufnahme seit 17 Jahren Ensemblemitglied der Wiener Hofoper war und sich somit möglicherweise längst vom »Bayreuther Stil« gelöst hatte; vgl. Breckbill: *The Bayreuth Singing Style Around 1900*, S. 186.
- 45 David Breckbill: *Wagner on Record: Re-evaluating Singing in the Early Years*, in: *Wagner in Performance*, hg. von Barry Millington und Stewart Spencer, New Haven/London 1992, S. 153–167, hier S. 165.

Für die heute so zentrale Frage nach der Aufführungspraxis in einer bestimmten Zeit – in unserem Falle dem frühen 19. Jahrhundert – lassen sich in verschiedener Weise Antworten finden. Man kann Regelwerke zu Rate ziehen, Klavier- und Gesangsschulen etwa, aber auch spezifische Schriften wie Ferdinand Simon Gassners *Dirigent und Ripienist*, eines der ersten Lehrbücher, das sich ausdrücklich an Dirigenten wendet, zur »Partiturkenntnis« für Fortgeschrittene. Man kann sich auf zeitgenössische Berichte und Kritiken stützen. Man kann die speziellen Bedingungen für Aufführungen untersuchen, die Räume und ihre Akustik. Im letzteren Fall wird man zu konkreten Antworten gelangen, wie ein bestimmtes Werk in einer bestimmten Besetzung geklungen hat, auch welche Besetzung an einem bestimmten Ort zu wünschen ist – nicht aber, was der Autor sich vorgestellt hat; es sei denn, ein Werk ist nachweislich für einen bestimmten Ort und eine bestimmte Besetzung komponiert worden. In den beiden ersten Fällen erfahren wir etwas über die spezifischen Erwartungen eines Musiktheoretikers (dabei gelegentlich auch etwas über Forderungen, die einer allgemeinen Praxis durchaus zuwiderlaufen mögen),² nicht notwendig aber auch etwas über den wirklichen Usus und nur selten etwas über die Intentionen eines einzelnen Komponisten. Hier hilft am ehesten der Blick auf dessen eigene Notierungspraxis. Wir wollen im folgenden uns mit Schubert beschäftigen, mit der Frage, was wir aus seiner Handschrift – oder genauer: aus den Quellen für seine Werke – für ihre Ausführung erfahren können, und uns dabei auf den Bereich der Dynamik beschränken, konkret auf die allgemeinen Anweisungen zur Dynamik (wie *f*, *p*, *cresc.*, *decresc.*) sowie auf Akzente (mit *fz*, *fp*), auch auf Hinweise, die affektiven Charakter haben oder Tempoverhältnisse berühren (wie »diminuendo«).

Beschäftigen wir uns zunächst mit der Position eines dynamischen Zeichens. Aus gedruckten Ausgaben – auch denen der Schubert-Zeit – sind wir daran gewöhnt, daß Zeichen unmittelbar unter, manchmal auch unmittelbar vor den Noten stehen, auf die

- 1 Der vorliegende Aufsatz wurde auch gedruckt in: Schubert: Perspektiven 7 (2007), S. 1–21. Ferdinand Simon Gassner: *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (zugleich als Fortsetzung seiner *Partiturkenntnis*), Karlsruhe 1844, Nachdruck Straubenhardt 1988.
- 2 Man denke hier etwa an die Ausführung eines Trillers, beginnend mit der Hauptnote, wie Johann Nepomuk Hummel sie in seiner Klavierschule fordert; vgl. hierzu Walther Dürr: »Manier« und »Veränderung« in Kompositionen Franz Schuberts, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hg. von Roswitha Karpf, München/Salzburg 1981 (Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis, Bd. 4), S. 124–139, hier S. 128 f.

sie sich beziehen. Bei handschriftlicher Notierung muß das nicht so sein – oft stehen Schuberts dynamische Zeichen ziemlich weit vor den Noten, auf die sie sich beziehen. In dem folgenden Beispiel aus Schuberts Overture zu dem Schauspiel mit Musik *Die Zauberharfe* (D 644) wird das recht deutlich:³



Franz Schubert: Overture zu *Die Zauberharfe* (D 644), T. 484–491

Das »p« im ersten Takt dieser Partiturseite steht durchweg unter der ersten Achtelpause, nicht unter der 2. Takthälfte, auf die es sich offensichtlich bezieht. Das Zeichen unterscheidet sich dabei von der Position der Akzente, deren Spitzen in der Regel auf die zu akzentuierenden Noten weisen (siehe im 2. Takt die Akzente der Oboen). Solche »Vor-ausnotierung« (wie wir das Phänomen in der Neuen Schubert-Ausgabe zu nennen pflegen, und das auch bei zahlreichen anderen Komponisten auftritt) hat einleuchtende Gründe: Nur selten hat der Komponist auf seinen Notenseiten den Platz, den er bräuchte, oft recht komplexe dynamische Zeichen unterzubringen; sie sind ihm – vor allem, wenn es sich um Forte-Zeichen handelt – auch meist so wichtig, daß er sie nicht klein unter

3 Autographe Partitur in der Bibliothèque nationale de France, Slg. Conservatoire (Ms. 298); vgl. Neue Schubert-Ausgabe (im folgenden abgekürzt: NGA), Serie II, Bd. 4, S. 51.

die Noten quetschen mag. Überdies aber spielt auch ein schreibpsychologisches Moment eine Rolle: Dynamische Zeichen haben nicht selten eine Art Überschrift-Charakter, sie bezeichnen den musikalischen Affekt einer ganzen folgenden Passage und werden zuerst geschrieben, bevor dann noch die Noten folgen – so etwa die *ff*-Zeichen in T. 3 (V. I, Fl. I, Fag.). Solange sie zwar, wie hier, vor einer Note, aber nach einer anderen stehen, ist all das nicht problematisch – gelegentlich aber treten da Zweifel auf.

Im allgemeinen – das lehrt die Schreibkonvention – darf man erwarten, daß Schubert dynamische Zeichen, die für den Taktbeginn gelten sollen, auch erst nach dem Taktstrich setzt. Manchmal allerdings steht das entsprechende Zeichen bereits davor, gelegentlich gar am Ende einer Zeile, obwohl es erst für die neue gemeint ist. In dem folgenden Beispiel aus Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* (D 732) setzt der Komponist etwa in der Violine I und in den Bässen (T. 3) das *p*-Zeichen bereits am Ende von T. 2.⁴



Franz Schubert: *Alfonso und Estrella* (D 732), Beginn von Nr. 18

Da vorher eine Pause steht, kann an dem Gemeinten kein Zweifel sein – was ist aber mit dem *p* in der Flöte I? Hier könnte man glauben, daß Schubert nach dem Akzent bereits

4 Zweiter Akt, Nr. 18, T. 1–6, von Schubert bezeichnet als Nr. 8 des 2. Akts, Chor mit Arie; autographe Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 208), vgl. NGA Serie II, Bd. 6, S. 435.

gegen Ende des Taktes bis zum p zurückgeht. Und was bedeutet dann das »p« zu Taktbeginn in den Oboen? Mit Sicherheit ist das nicht zu entscheiden – in der Neuen Schubert-Ausgabe hat man es so gelöst: Bei Haltetönen (Oboen und Fagotte) folgt nach dem »fz« zu Beginn der Nummer das »p« bereits in T. 2; neu einsetzende, akzentuierte Töne (Fl. I, Cl. I) erreichen das »p« erst zu Beginn von T. 3 (wie das »p« in den Hörnern es andeutet). Deutlich wird jedenfalls: Durch die dynamischen Zeichen in den Streichern (V. I und Baß) markiert Schubert die Satzabschnitte: T. 1–2: Forte-Passage, Schreckenssignal (der König Mauregato glaubt seine Tochter verloren); T. 3–4: Piano-Passage, Bläser-Beruhigung (Chor: »Wir konnten sie nicht finden«); T. 5 ff., mf: Beginn der eigentlichen Arie (Einsatz des Königs).

Wir haben somit zwei Arten von Dynamik zu unterscheiden: Die eine bezieht sich auf den Satz im ganzen, die andere hingegen differenziert den Satz im Detail. Das macht sich auch in der Notierung bemerkbar: Die erste Art gliedert ein Stück oder eine Nummer nach Takten, die zweite hingegen präzisiert innerhalb der Takte. Bisher war eher von der zweiten die Rede. Bezeichnend für die erste ist ein Phänomen, das wir »Rahmendynamik« nennen, eine Schreibweise, die für Schubert charakteristisch ist (nicht aber etwa für Beethoven, auch nicht für Carl Maria von Weber):⁵ Der Komponist setzt im Orchestersatz (aber auch in Partituren seiner Kammermusik) dynamische Zeichen nicht zu allen Instrumenten, sondern nur zu den führenden Stimmen der Instrumentengruppen. Betrachten wir folgendes Beispiel aus Schuberts Dritter Sinfonie (D 200), den Beginn des Menuetto.⁶

Das ff in T. 1 findet sich nur in dem obersten Instrument, beim Auftakt der Violine I. Bei anderen Instrumenten (Fl., Vc./B.) steht stattdessen fz. Das ff gibt die Charakterisierung des ganzen Satzes, das fz ist Detailanweisung (und ist demnach in den drei Stimmen, die Schubert in Partituren zu bezeichnen pflegt: V. I, Fl., Vc./B. in T. 1, 4, 5 wiederholt). Auf den ff-Abschnitt folgt ein p-Abschnitt, bezeichnet nur in Violine I (T. 2) und Violoncello/Basso (T. 3). Die Abschnittsdynamik steckt somit eine Art Rahmen ab; sie gilt selbstverständlich auch für die übrigen Instrumente.

Aber ist das wirklich so selbstverständlich? Wir hatten vorhin gesehen, daß f- und p-Partien sich in verschiedenen Instrumentengruppen überlappen können. In einem anderen Abschnitt aus dem bereits zitierten Chor mit Arie aus *Alfonso und Estrella* sind, in T. 111, f-Zeichen zu Violine I, Violoncello/Basso und Flöte I gesetzt – zu Beginn der

5 Vgl. hierzu Walther Dürr: Notenbild und Textkritik. Zu Besonderheiten der musikalischen Philologie, in: *editio* 18 (2004), S. 1–18, hier S. 4f. und 15f.

6 Autographie Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 240); vgl. NGA Serie V, Bd. 1, S. 187f.



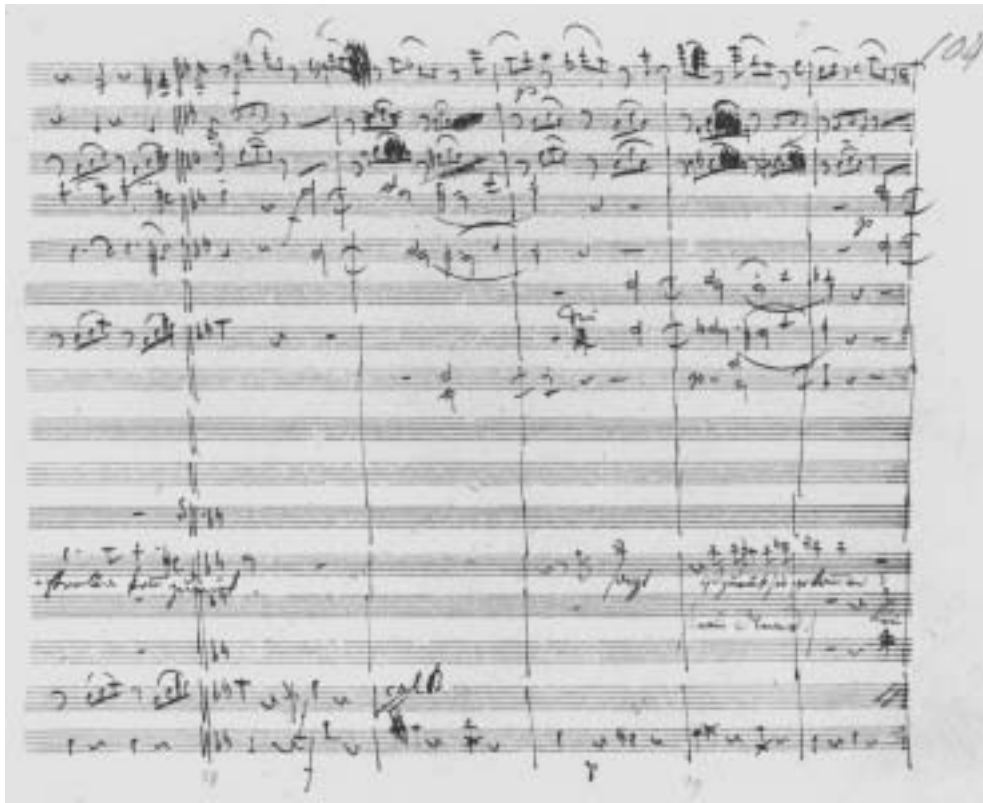
Franz Schubert: Sinfonie Nr. 3 (D 200), dritter Satz, T. 1–7

Arie, bei ähnlicher Satzart, wechselten die Bläser aber bereits im 2. Takt ins *p*, noch vor den Streichern (Notenbeispiel Seite 70).⁷

Gilt das auch hier? Offenbar nicht, denn Schubert setzt zu den Hörnern ein *p* in T. 114 – in T. 112 f. hatten sie also wohl *f* zu blasen. Aber gewiß ist man sich dessen nicht. Auch irritiert die Position des »*p*« der Violine I in T. 113: Gilt sie für den Beginn des Taktes? Oder gar rückwirkend auch für den Auftakt (zur Notierungskonvention gehört ebenfalls, daß im Tuttisatz dynamische Zeichen gerne taktweise gesetzt werden – es bleibt dann den Ausführenden überlassen, ob sie Auftakte mit einbeziehen oder nicht)? Wahrscheinlicher ist (darauf deutet das *p* in Vc./B.: »Vorausnotierung« zur 2. Takthälfte), daß das *p* in Violine I eher für Violine II gilt, während Violine I in der 2. Takthälfte nachzieht. Wir sehen daran: Die Position dynamischer Zeichen bei Rahmendynamik gibt keine präzisen Hinweise darauf, für welche Noten sie konkret gelten sollen; das kann nur aus dem musikalischen Zusammenhang heraus entschieden werden.

Noch eine letzte Beobachtung zur Position dynamischer Zeichen: Während die Zeichen der Grunddynamik – *f*, *p*, *ff*, *pp* etc. – zwar nicht präzise, aber doch wenigstens in die Nähe der Noten gesetzt sind, für die sie gelten sollen, stehen relative Zeichen,

⁷ Vgl. NGA Serie II, Bd. 6, S. 450 f.



Franz Schubert: *Alfonso und Estrella* (D 732), Nr. 18, T. 110–115

Verlaufszeichen, oft wie weit verstreut im Kontext einer Partitur. In dem folgenden Beispiel aus der Partitur der *As-Dur-Messe* (D 678) finden wir ein »cresc. poco a poco« in den stark korrigierten Violinen, beginnend in T. 192, ein weiteres »cresc. poco a poco« im Chorsopran zu Beginn von T. 194 und ein »cresc.« in den Oboen am Taktende von T. 195 (als »Vorausnotierung« für T. 196).⁸

Nun handelt es sich hier um ein sogenanntes »ausgeschriebenes«, aus der wachsenden Orchesterbesetzung sich ergebendes Crescendo, das dem Text – »et resurrexit tertia die« – entspricht. Die ganze Passage beginnt piano in T. 187 (den Chor begleiten nur die Streicher). Dann kommen in T. 192 die Oboen und Fagotte hinzu, in T. 196 die Klarinetten, in T. 197 die Hörner. In T. 200 ist das Forte erreicht. Es ist keine Frage, daß alle Instrumente an dem vorgeschriebenen »cresc. poco a poco« teilhaben, sobald sie eintreten – das ergibt sich schon aus der »colla-parte-Führung« der Instrumente mit den

⁸ Autographie Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 204); vgl. NGA, Serie I, Bd. 3b, S. 319 f.



Franz Schubert: Messe in As (D 678), Credo, T. 191–198

Singstimmen.⁹ Es ist kaum anzunehmen, daß die die Soprane verstärkenden Oboen das Crescendo des Soprans erst zwei Takte später übernehmen, wie es das Partiturbild suggeriert. Wir haben es also nicht mit »differenzierter« Dynamik zu tun, sondern mit einem einheitlichen Crescendo in einer Art sich aufbauendem Tutti-Satz. Wann dieses Crescendo aber konkret beginnen soll, ist aus dem musikalischen Verlauf heraus zu entscheiden – diesmal aber nicht nur aus dem abstrakten Verlauf der Partitur, sondern auch aus den konkreten Aufführungsbedingungen: der Orchesterbesetzung, der Raumgröße, der Echowirkung etc. Dies ist – neben Gründen der Schreibpsychologie – auch ein Grund dafür, daß Zeichen des dynamischen Verlaufs bei Schubert so frei eingetragen sind, wie es das vorliegende Beispiel zeigt.

Wenden wir uns nun der Bedeutung der einzelnen Zeichen zu. Es ist vielleicht aufgefallen, daß in unserem ersten Beispiel das Abschnittszeichen »forte« (in V. I, gültig

⁹ Näheres hierzu bei Walther Dürr: Notation und Aufführungspraxis. Artikulation und Dynamik bei Schubert, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von Helga Lüthning, Tübingen 2002, S. 313–327, hier S. 319 ff.

auch für V. II und Va.) mit dem auf die einzelne Note bezogenen *fz* in Violoncello und Basso kombiniert war. Oder: daß in unserem Beispiel aus Schuberts dritter Sinfonie »f« und »fz« offenbar austauschbar waren. Es scheint daher nicht nur, daß *f* und *fz* zusammengehören (beziehungsweise *ff* und *ffz* oder *p* und ein einfacher Akzent), sondern auch, daß eine Forte-Passage nach einem Piano-Abschnitt immer auch ein *fz* zu Beginn einschließt: Forte ist also keine starre Vorschrift, sondern flexibel, elastisch, nach einem Anfangsimpetus auch wieder zurückgenommen.

Schuberts Palette an dynamischen Zeichen ist vergleichsweise breit.¹⁰ Während noch sein großes Vorbild, der Stuttgarter Hofkapellmeister Johann Rudolf Zumsteeg, sich auf »f« und »p« beschränkte, zu denen gelegentlich ein »pp«,¹¹ auch einmal ein ausgeschriebenes »forte assai« hinzukommen,¹² verwendet Schubert bereits in seinem ersten Lied (*Hagars Klage*, D 5) all die Zeichen, die er sein Leben lang gebrauchte: vom *ppp* (T. 88, 114, 223) bis zum *fff* (T. 142). Allerdings werden *ppp* und *fff* später kaum je als Zeichen für eine Grunddynamik verwendet, das heißt als Zeichen für einen ganzen, in sich geschlossenen Abschnitt. Sie weisen eher auf eine Modifikation innerhalb einer *pp*-beziehungsweise *ff*-Passage. Charakteristisch dafür mag etwa das *ppp* in Schuberts Lied *Auf dem Flusse* aus der *Winterreise* (D 911, Nr. 7) sein. Dort ist als Grunddynamik für die ersten vier Strophen *pp* angegeben. In T. 9 ff. und 18 ff. tritt dann – mit dem ausdrücklichen Zusatz »sehr leise« in der Singstimme – ein *ppp* hinzu, eben als Zeichen für eine Modifikation des *pp*, nicht als selbständige dynamische Stufe. Ganz ähnlich erscheint *fff* als Modifikation einer *ff*-Passage – so etwa in der *Stretta* der *Ouvertüre* zu *Alfonso und Estrella*: Dort ist in T. 257 ff. als Grunddynamik *ff* gefordert; in T. 277–281 wird dies noch zum *fff* gesteigert. In derselben modifizierenden Funktion kann Schubert aber auch zu einer *pp*-Partie nochmals *pp* setzen, zu einer *ff*-Partie nochmals *ff*: Das hat dann ebenfalls den Charakter einer zusätzlichen Rücknahme beziehungsweise einer zusätzlichen Steigerung, nicht den einer Bestätigung einer bereits vorhandenen Dynamik.

Noch ein letzter Aspekt scheint mir hier von Bedeutung: Bei einem Blick auf Schuberts Manuskripte scheint es nicht selten so, als käme es dem Komponisten eher darauf an, durch Häufung von dynamischen Zeichen den beabsichtigten Affekt eines Satzes oder Satzabschnittes darzustellen, als konkrete Spielanweisungen zu geben – es handelte sich dann um eine Art innerer Dynamik, das heißt innerer Anspannung oder Entspannung des Spielers, nicht um meßbare Lautstärke. Sehen wir uns etwa eine Seite aus der

¹⁰ Vgl. hierzu Friedbert Braun: *Studien zur Dynamik in Schuberts Instrumentalmusik*, Diss. Tübingen 1960 (mschr.).

¹¹ Etwa in *Die Erwartung* (D 159, NGA Serie IV, Bd. 7, S. 203 ff.), T. 120 (zu den Worten »still hebt der Mond sein strahlend Angesicht«) und nochmals zum Schluß, T. 166 ff. (zu »Und leis, wie aus himmlischen Höhen«).

¹² In *Hagars Klage* (D 5, NGA, Serie IV, Bd. 6, S. 186 ff.), T. 123 (zu »Täumel der Verzweiflung«).

Ouvertüre zu Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* an:¹³ Im Verlauf der – vergleichsweise kurzen – Durchführung erreicht der Komponist nach einem ausgedehnten und wieder auskomponierten Crescendo eine *ff*-Passage, in der heftige Tremolo-Akkorde in hoher und kurze Unisono-Partien in tieferer Lage abwechseln. Daß die Akkorde dynamisch hervorstechen, ergibt sich dabei fast von selbst. Schubert aber übersät die Partitur mit *ffz*-Vorschriften und zusätzlichen Akzenten:

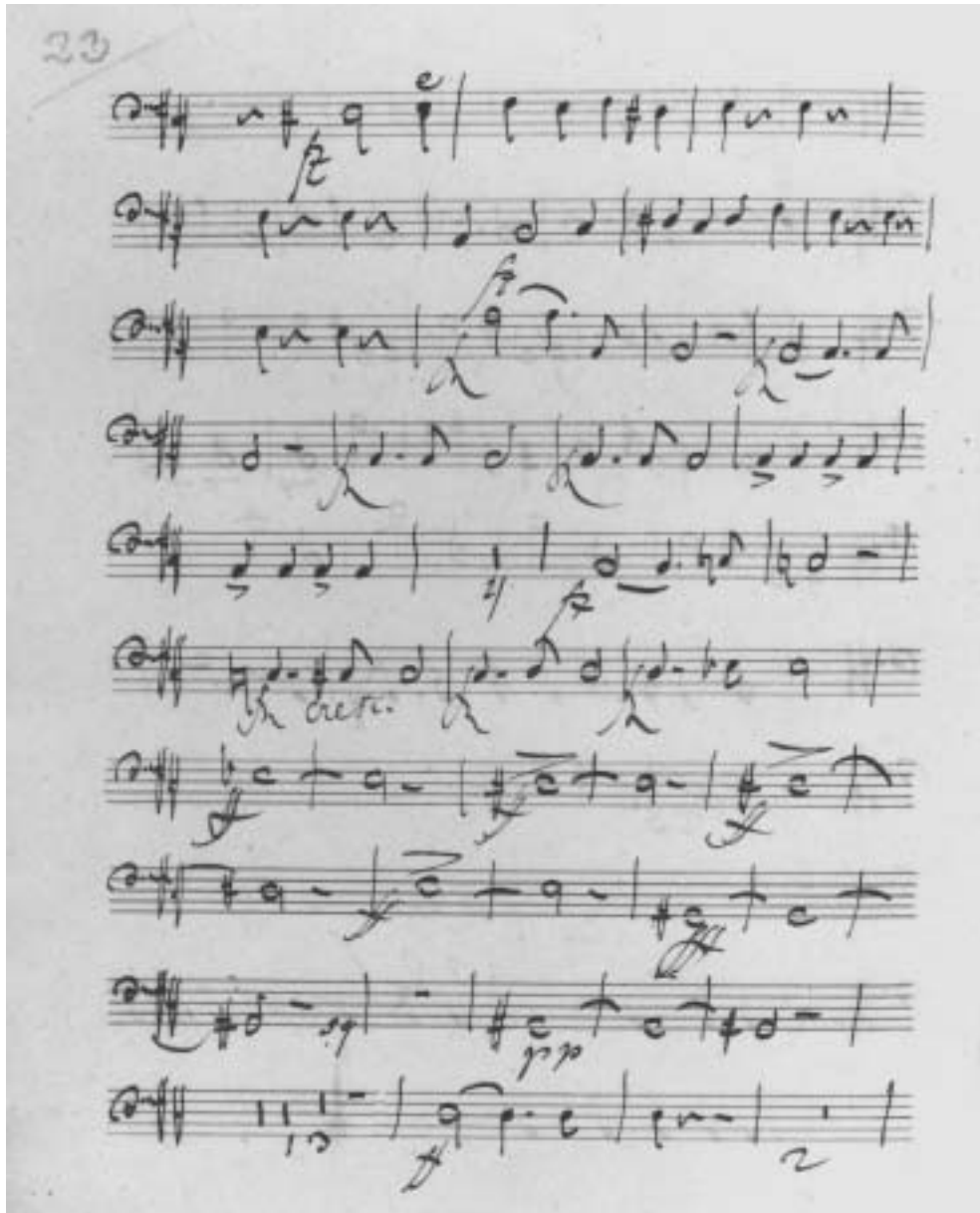


Franz Schubert: Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* (D 732), T. 121–127

Vergleichen wir damit einen teilautographen Stimmensatz, in dem Schubert vor allem dynamische Zeichen nachgetragen hat, dann begegnen uns für gleichzeitig zu spielende Töne die verschiedensten Angaben: In T. 127 etwa steht *ffz* mit Akzent in der Flöte (Akzent nur in der Partitur), wir finden aber auch *ffz* ohne Akzent (Ob. I, Fag. I, Trp. I, Pos. I, Pauken), *ff* mit Akzent (Fl. II, Cl. II, Pos. III), *ff* ohne Akzent (Hrn. I, II, Trp. II, Pos. II, V. I, II, Vc., Cb.), *fz* mit Akzent (Fl. I, Stimmen, Ob. II, Cl. I) und *fz* ohne Akzent (Fag. II). Es kommt dem Komponisten also nicht auf eine bestimmte Bezeichnung an, sondern lediglich auf das »forzato«, das er in vielen Fällen aber zum *ffz* erhöht, und er variiert das

¹³ Autographie Partitur in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (N. Mus. ms. 49); vgl. NGA, Serie II, Bd. 6, S. 20 f.

je nach seiner eigenen inneren Beteiligung bei der Abschrift der Stimmen. Werfen wir noch einen Blick auf die der dritten Posaune.¹⁴



Franz Schubert: Ouvertüre zu Alfonso und Estrella (D 732), Stimme Pos. III, T. 98–155.
Die dynamischen Zeichen in den Systemen 3, 4, 6–8 hat Schubert selbst eingetragen.

- ¹⁴ Stimmenabschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (IV 24567); die Stimmen dienten für die Erstaufführung der Rosamunde, für die Schubert die Ouvertüre zu Alfonso und Estrella benutzt hat; vgl. hierzu das Vorwort zu NGA Serie II, Bd. 6, S. XII, und den Abschnitt »Quellen und Lesarten« zu diesem Band, S. 783f.

Schubert hat hier in der Partitur keine dynamischen Angaben gesetzt, das Zeichen in der Flöte mag wohl auch für die Posaunen gelten – im Grunde aber sind solche Zeichen nicht einmal notwendig. Die Posaunen haben in einem *ff*-Abschnitt Haltetöne zu blasen, und daraus wird ein *ffz*, gleichgültig, ob Schubert es ausdrücklich vorschreibt. In den Stimmen aber hat er gleichwohl in großer Zahl energische Zeichen nachgetragen, Zeichen, die – wie gesagt – überflüssig sind, aber zweifelsfrei Ausdruckscharakter haben.

Daß Schubert an solch »innerer« Dynamik gelegen ist, mögen einige weitere, ganz anders geartete Beispiele zeigen: In einem frühen Lied, *An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang)* (D 115) begegnet in der Klavierstimme, in T. 22, eine merkwürdige Angabe: Schubert schreibt Akkorde in halben Noten in »sehr langsamem« Tempo (Notenbeispiel Seite 76).¹⁵

Die erste Halbe bezeichnet er mit *fz* und *p*, die zweite mit *fz*, dann folgt *pp* in T. 23. Es ist offensichtlich, daß ein Rückgang zum *p* auf der ersten Halben unausführbar ist, doch geht es Schubert offenbar gar nicht um den Wechsel von *f* zu *p*, sondern um die Bezeichnung eines dynamisch zerklüfteten Liedes. Dementsprechend finden sich dann verschiedentlich die Zeichen *sfp* zu jedem von zwei aufeinanderfolgenden Akkorden (T. 30, 33, 52, 55). Man mag das für eine Art Übereifer des jungen Komponisten halten – doch ähnliches begegnet auch später noch: In der elf Jahre später – 1825 – erschienenen Erstausgabe der Ballade *Der Liedler* (D 209) finden sich in T. 252 ein *fz* und ein Crescendo bei einem ausgehaltenen Akkord der Klavierstimme. Und was soll man etwa von den zahlreichen Akzenten in Schuberts ausgeschriebener Orgelstimme zu seiner Messe in *As* halten (Notenbeispiel Seite 77)?¹⁶ Immerhin handelt es sich hier um eine Reinschrift, eine zweifellos für eine Aufführung bestimmte Stimme, geschrieben übrigens von einem Komponisten, der selbst oft an der Orgel begleitete, und dessen Bruder Ferdinand regelmäßig als Organist tätig war – das Orgelspiel war ja eine bei einem Volksschullehrer grundsätzlich gewünschte Fertigkeit.

Freilich stellt sich hier zunächst die Frage, was hat es mit diesen als »Akzente« bezeichneten Anweisungen überhaupt auf sich? Sie sind in der Literatur umstritten, jedenfalls mehrfach diskutiert.¹⁷ Man hat sie einst vielfach als Decrescendo-Gabeln

15 NGA Serie IV, Bd. 7, S. 49.

16 Autographie Orgelstimme in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (MH 24/c); vgl. NGA, Serie I, Bd. 3a, S. 3–6.

17 Vgl. hierzu Elizabeth Norman McKay: The Interpretation of Schubert's decrescendo Markings and Accents, in: *The Music Review* 22 (1961), S. 108–111; David Montgomery: The Tenuto »Hairpin«. Evidence for a third Interpretation in the »Accent vs Decrescendo« Issue, in: *Schubert durch die Brille* 24 (Januar 2000), S. 89–94; ders.: Accentuation, in: ders.: *Franz Schubert's Music in Performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Hillsdale 2003, S. 139–158; dazu meine Hinweise in Dürr: *Notation und Aufführungspraxis*, S. 322 ff.

22 *Etwas geschwinder *)*
rin! Lau - ra! Lau - ra!

28 hor - chead die - sen Tö - nen, müs - sen En - gel - see - len sich ver - schö - nen,
sfz sfz sfz

33 Hei - li - ge den Him - mel of - fen sehn, schwer - mats - vol - le Zweif - ler sanf - ter
sfz sfz cresc. pp>

37 kla - - gen, kal - te Frey - ler an die Brust sich
cresc. f p sfz

42 schlagen und wie Seraph Ab - ba - do - na flehn!
cresc. f p pp

Franz Schubert: An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang) (D 115), T. 22–47

übertragen, vor allem, wenn sie ziemlich lang ausfielen – und Schubert selbst hat dies wahrscheinlich umstandslos akzeptiert: Wenn Verleger oder Kopisten einen Akzent (erkennbar vielfach an der steil nach oben gerichteten Schreibrichtung: wir erinnern



Franz Schubert: Messe in As (D 678), Orgelstimme, S. 1

uns an die Akzente in den zuvor gezeigten Beispielen) als langen, wagrechten Decrescendo-Winkel wiedergaben, hat Schubert das offenbar nie korrigiert. Der Komponist selbst hat solche Winkel ja oft wagrecht und lang geschrieben, entweder, weil er für eine andere Gestalt in seinen eng rastrierten Partituren keinen Platz gefunden hat, oder weil ein Akzent von besonders langer Dauer sein sollte. Sehen wir uns folgendes Beispiel an:



Franz Schubert: Sinfonie Nr. 8 (D 944), 4. Satz, letzte Seite des Autographs

Es handelt sich hier um die Schlußakte aus dem Autograph der »großen« C-Dur-Sinfonie (D 944).¹⁸ Schubert schreibt in den Stimmen der Violine I, der Flöten und der Bässe lange, über zwei Takte reichende Winkel, jeweils im Anschluß an ein *ff*. Es handelt sich um eine ausgedehnte *ff*-Passage, in die auch ein *fff* eingebettet ist (T. 1127–1150); dem *ff*-Schlag geht eine Generalpause voraus. Man könnte die Winkel nun als eine Decrescendo-Vorschrift deuten, die den Finale-Taumel des Satzschlusses zurücknimmt, gar bis ins *piano* zurückführt, und gelegentlich kann man das so auch hören.

In der Tat läßt etwa die Notierungsweise der (allerdings erst postum, 1840 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen) Erstausgabe der Sinfonie kaum einen anderen Raum für die Interpretation: Gleichwohl erscheint dies als Schluß eines jubelnd-euphorischen Satzes geradezu widersinnig – und Schubert hätte nach seiner Gewohnheit wohl auch vermerkt, wohin ein wirkliches Decrescendo führen sollte. Es scheint vielmehr – und auch dafür soll unser Beispiel gelten, daß der Schlußakkord einen Akzent erhalten

¹⁸ Autographie Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 245); vgl. NGA, Serie V, Bd. 4, S. 282.

A page of musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 8, showing the final page of the first edition (Partitur). The page contains 12 staves of music, with various dynamics and a 'Fine' marking at the bottom right. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The music is arranged in a standard orchestral score format with multiple staves for different instruments.

Franz Schubert: Sinfonie Nr. 8 (D 944), letzte Seite der Erstausgabe (Partitur)

und dieser Akzent über zwei, wahrscheinlich, wie die Erstausgabe andeutet, über zweieinhalb Takte ausgehalten werden soll.

Wenn Schubert aber der Gestalt des Akzents gegenüber sich so indifferent verhält, wie das unser Beispiel zeigt, dann läßt das annehmen, daß er Akzent und Decrescendo-Gabel nicht grundsätzlich unterscheidet. In der Tat beginnt in seiner Zeit – und die reicht bis etwa um 1840 (und betrifft vieles, was man zur Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts rechnen mag: die Verzierungspraxis, die Gesangstechnik, die am bürgerlich-biedermeierlichen Salon ausgerichteten Aufführungsbedingungen) – in der Tat also beginnt damals jedes durch einen Winkel bezeichnete Decrescendo mit einem Akzent. Das hängt damit zusammen, daß der Mehrzahl dieser Abschwell-Winkel ein Anschwellwinkel vorausgeht, der Beginn des Decrescendo also der Spitzenton eines Crescendos ist. Das in Buchstaben ausgeschriebene »decresc.« unterscheidet sich davon vielleicht und bezeichnet ein einfaches »Leiser werden«.

Danach folgte dann auf einen Akzent ein schnelles, abruptes Decrescendo bis zur Ausgangsdynamik. Man bedenke dabei, daß Schubert durch die Länge eines Akzents ja – wie gesagt – seine Dauer bezeichnet: bei langen Haltetönen reicht er in der Regel bis zur Hälfte, manchmal auch bis zu drei Vierteln der Dauer eines Tones, danach geht der Ton dann zurück, etwa vom *ffz* zum *ff*. Je länger aber ein Akzent andauert, desto weniger abrupt kann seine Rücknahme sein.

In unserem Beispiel aus Schuberts Oper *Des Teufels Lustschloß* (D 84) sehen wir solche lang ausgehaltenen Winkel in den Holzbläsern und in den Hörnern, während die



Franz Schubert: *Des Teufels Lustschloß* (D 84), 2. Fassung, Nr. 11, T. 49–54

Trompeten und Pauken – ihrem Rhythmus entsprechend – kürzere Akzente zeigen, die Schubert dann wohl irrtümlich in die Posaunen übertrug (T. 52 f.).¹⁹ Mit solchen Inkonssequenzen haben wir bei ihm immer zu rechnen. Es handelt sich jedenfalls um einen langen, im Allegro agitato über viereinhalb Takte auszuhaltenden mächtigen Klang, der so lange hervorzuheben, also mit einem Akzent zu versehen ist, bis der Sänger einsetzt: »Ich schöpfe frischen Mut«. Für die Deutung des Zeichens ist noch eines wichtig: Die Rücknahme der Tonstärke, also das »Decrescendo«, beginnt erst am Ende des Schubertschen Zeichens (während wir heute gewohnt sind, es am Anfang des Zeichens beginnen zu lassen).

Noch eines zeigt unser Beispiel: Akzente finden sich auch in den unisono geführten Streichern. Herausgehoben ist hier die zweite Takthälfte des Taktes 52 – nicht nur die Note f. In dem angegebenen Tempo wäre das auch recht widersinnig. Wie die Position des Zeichens andeutet – über dem Balken, nicht auf die Note zielend – bezieht es sich auf die ganze Achtelfigur, also auf vier Noten. Auch dies ist eine Eigenart, die wir bei der Ausführung Schubertscher Akzente zu bedenken haben: Akzente gelten sehr oft nicht für einzelne Noten, sondern für Notengruppen.

Wenn Schuberts ausgeschriebene Anweisung »decrecendo« tatsächlich einfach nur »leiser werden« bedeutet (einen Beleg dafür gibt es allerdings nicht), dann steht sie in einer für uns ungewohnten Korrespondenz zur Anweisung »diminuendo«. Worum es dabei geht, zeigt eine Korrektur im Sanctus der As-Dur-Messe: Schubert hatte hier in T. 5 in der Stimme der Violine I ursprünglich »dim.« für Diminuendo geschrieben, dies aber in »decresc.« geändert und dies Decrescendo dann im Sinne seiner »Rahmendynamik« in den Stimmen der Flöten, des Chorsoprans und in den Bässen wiederholt.²⁰ Es leuchtet ein, daß eine solche Korrektur nur sinnvoll ist, wenn Schubert zwischen den beiden Bezeichnungen unterscheidet. In der Tat bedeutet »dim.« nicht nur »leiser«, sondern auch »langsamer« werden – in zahlreichen Beispielen aus seinen Partituren folgt auf ein »dim.« daher ein »a tempo«, in gleicher Weise, wie er »a tempo« nach »ritardando« setzt (nur daß »ritardando« eben nicht auch »leiser werden« meint). Sehr häufig allerdings steht »dim.« am Ende eines Satzes oder eines Satzabschnittes – natürlich ohne eine korrespondierende Anweisung, die die Bedeutung des »dim.« festschreibt. Es scheint, als ob Schubert damit rechne, daß ein Satzende eo ipso ein Ritardando verlangt.

Ich komme zum Schluß: Schuberts Dynamik – ich meine damit nicht ihre Ausführung, sondern ihre Schreibweise, und damit die Anweisungen, die Sie als Spieler und

¹⁹ Autographie Partitur in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (MH 2232); vgl. NGA, Serie II, Bd. I, S. 536f.

²⁰ Vgl. NGA, Serie I, Bd. 3b, S. 354, und die entsprechende Bemerkung in dem Abschnitt »Quellen und Lesarten«, S. 422 (zum Sanctus, »I. Korrekturen in A«).

Sänger vorfinden – scheint durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Sie ist einerseits unpräzise und in gewisser Weise unvollständig (auch im Vergleich zur Notierungsweise seiner Zeitgenossen); sie neigt andererseits zum für ihre Zeit Extremen, sowohl was die Häufigkeit der Angaben anlangt, als auch ihre Spannweite. Das eine erklärt sich aus einer älteren Notierungstradition. Man unterschied noch im 18. Jahrhundert deutlich zwischen zwei Notationsschichten, einer »primären«, die effektiven Noten betreffend, in der jeder Fehler, auch jede Unvollständigkeit und Impräzision als handwerklicher Fehler galt, und einer »sekundären«, vor allem Artikulation und Dynamik betreffend (also Zeichen, die oft erst in einem zweiten Arbeitsgang eingetragen wurden),²¹ bei der man damit rechnete, daß die Spielpraxis, die Spieltradition ohnehin ihre eigenen Konventionen hatte. Das führt dann auch dazu, daß all das, was wir hier an Schuberts Autographen beobachten konnten, nur mit Einschränkungen auch für Abschriften und Drucke gilt, nicht einmal dann, wenn Schubert an ihnen selbst Korrektur gelesen hat: Kopisten und Notenstecher arbeiten nach ihren eigenen Regeln – und da sie Angaben zu Dynamik und Artikulation ohnehin für sekundär halten, ordnen sie ihre Position und ihre Schreibweise oft auch anderen Bedürfnissen unter – vor allem Problemen der Einrichtung einer Seite, einer Stichplatte. Zeichen werden daher verschoben, sie werden auch ersetzt durch andere, die man für synonym hält (das betrifft dann etwa das Verhältnis von *decresc.* und *dim.* oder von Akzent und *Decrescendo*-Winkel).

Shuberts Tendenz zur Überbezeichnung hingegen sollte nicht unbedingt dazu verleiten, auch beim Spiel in ähnliche Extreme zu verfallen, die ja die Instrumente zu seiner Zeit gar nicht in der Weise hergaben, wie sie uns auf modernen Instrumenten zur Verfügung stehen. Ich rufe da den Terminus »innere Dynamik« in Erinnerung – es geht also vielmehr um innere Anspannung, um einen Erregungszustand, dem unsere auf das Technische gerichtete, Kontraste überspielende Virtuosität gelegentlich ebenso entgegensteht, wie die Vorstellung einer »Klassizität«, einer harmonischen Ausgeglichenheit, die für Schubert sicher ebenso fehl am Platze ist wie für manchen approbierten »Klassiker«.

Vor allem aber eines ist zu bedenken: Wenn moderne »Urtext«-Ausgaben Schuberts Zeichen genauso wiedergeben, wie sie in seinen Handschriften (oder gar in danach angefertigten zeitgenössischen Abschriften und Drucken) zu finden sind, dann entsprechen sie keineswegs immer den Intentionen des Komponisten. Der moderne Interpret hat sie vielmehr zu »interpretieren«, aufgrund seiner Kenntnis Schubertscher Notationskonventionen, schreibpsychologischer und auch instrumentenbezogener Erwägungen.

21 Vgl. dazu Walther Dürr: Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis, in: Schubert Handbuch, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 78–III, hier S. 91 f., sowie Dürr: Notation und Aufführungspraxis, S. 315–316.

Clive Brown

Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's *Méthode de violon*

Until well into the nineteenth century few would have challenged the idea that the human voice was the most perfect of instruments and that vocal music was the highest form of musical expression. It is not surprising, therefore, that many writers of instrumental treatises alluded to the vocal qualities of their instruments and emphasised the successful emulation of beautiful singing as a mark of the most tasteful performance. Even pianists, despite the piano's essentially percussive nature, could regard fine singing as the pre-eminent model for fine playing. Hummel observed: »What relates to beauty and taste in performance, will be best cultivated, and perhaps ultimately most easily obtained, by hearing music finely performed, and by listening to highly distinguished musicians, particularly Singers gifted with great powers of expression.«¹ Chopin was celebrated for his ability to make the piano sing and Sigismond Thalberg entitled his piano method *L'art du chant appliqué au piano*.

It was, however, bowed string instruments, especially the violin, that were seen as most capable of imitating not only the expressive qualities of singing, but also many of the tonal characteristics and embellishments of the human voice. Spohr had no doubt that, as he observed at the beginning of his *Violinschule*, »among all the instruments which have hitherto been invented, the pre-eminence is justly due to the Violin.« He attributed this partly to »the beauty and equality of its tone,« its ability to produce »numerous shades of *forte* and *piano*« and »the purity of its intonation, which [...] is unattainable on any wind instrument,« but principally to »its suitability to express the deepest emotions of the heart, wherein, of all instruments, it most nearly approaches the human voice.«² Spohr's own playing was frequently praised for its vocal qualities and it seems clear that in executing a melody he sought to employ the stylistic resources that would have been heard in the singing of the great sopranos of his day. His performance of his Eighth Violin Concerto »in Form einer Gesangsszene« (written to suit the taste of the Italian public in 1816) elicited the following comment from a critic in Naples: »He knows the true beauties

- 1 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Vienna 1828, trans. as: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte*, 3 vols., London 1829, vol. 3, p. 39.
- 2 Louis Spohr: *Violinschule*, Vienna [1833], trans. by John Bishop as: *Louis Spohr's Celebrated Violin School*, London [1843], p. 1.

of art, which consist not in overcoming technical difficulties but in rendering instrumental music like vocal music.«³ In his *Violinschule* Spohr repeatedly emphasised parallels between violin playing and singing.

Among Spohr's younger contemporaries, the Belgian violinist Charles de Bériot, though in many respects representing a quite different artistic tendency, was renowned for the vocal quality of his playing. Spohr, who heard him in Karlsbad in 1838, expressed his admiration for Bériot's performances, though he disliked his compositions.⁴ Bériot had enjoyed a seven-year liaison with the great singer Maria Malibran, who died shortly after their marriage in 1836, and it seems probable that his style of performance was strongly influenced by her superb artistry, admired by musicians as diverse as Rossini, Mendelssohn and Verdi. The poet Heinrich Heine, captivated by Bériot's playing, was later to remark: »I cannot but entertain the thought that the soul of his departed wife sang in the sweet tones of his violin.«⁵ Bériot's *Méthode de violon*, written in the 1850s, focussed more extensively and explicitly on the relationship between violin playing and singing than any other nineteenth-century violin method known to me. It exhibits many correspondences of performance style with the *Traité complet de l'art du chant*, written by his brother-in-law Manuel García (Malibran's brother) during the previous decade. Bériot made his intentions clear in the preface to part 1 of the *Méthode*, stating: »It is our intention not so much to develop the mechanical features, as to preserve the true character of the Violin: that of reproducing and expressing all the feelings of the soul. We have therefore taken the music of song as our starting point, both as a guide and a model. Music is the soul of the text and by its expansion it gives expression to sentiment, in the same manner that text helps to give signification to music. It is this observation that has led us to choose dramatic music for the majority of our examples in Part Three. Music is above all the language of sentiment, its melodies always have in them a certain poetic meaning, a real or imaginary text, which the violinist must always keep prominently in his mind, in order that his bow may reproduce its accent, prosody, punctuation, in short, that he may make his instrument speak.«⁶

Much can be learned about nineteenth-century attitudes towards sound quality and expressiveness from the ways in which violin tutors deal with the relationship between style and technique, and this evidence may also help us better to appreciate some of the leading characteristics of early and mid nineteenth-century singing. The instructions in

3 *Allgemeine musikalische Zeitung* 19 (1817), p. 327.

4 Louis Spohr: *Selbstbiographie*, 2 vols., Kassel 1860–1861, reprint Kassel 1954–1955, vol. 2, p. 224.

5 Heinrich Heine, trans. Charles Godfrey Leyland: *The Salon: Lectures on Art, Music, Popular Life and Politics in Paris*, London 1905 (original edition 1834), p. 338.

6 Charles de Bériot: *Méthode de violon*, Paris [1858], vol. 1, p. 3.

string methods may supplement and clarify our understanding of equivalent aspects of vocal practice. Instructions for singers, or accounts of their performances are essentially subjective, since the mechanism of the voice cannot be seen or described in the way that a violinist's techniques can be seen and described. As Roger Freitas has written: »Communication of vocal style [...] is always forced to rely on verbal imagery, imagery that often suggests different things to different people.«⁷ Even García's pioneering observations of the operation of the larynx provide limited information for those trying to recreate the sound and style of nineteenth-century singing.⁸ Bowing and fingering, on the other hand, could be observed and explained in ways that provide a more reliable, though by no means unambiguous guide to reproducing the effects they would have elicited. Bériot's treatise, in combination with other nineteenth-century violin methods, provides a wealth of detail about such matters.

Curiously, although there has been a lively and growing interest in historically informed performance during the past few decades (extending increasingly during the last twenty years to nineteenth-century repertoire), there has been a notable reluctance among period performers to embrace all the implications of the evidence. It is ironic that, while performers of earlier music bemoan the paucity of evidence that has come down to us, performers of nineteenth-century music, for which practices are much more richly documented, have been remarkably selective about the aspects of nineteenth-century style they choose to adopt. I know of no commercially available modern »historically informed« performance of this repertoire that consequentially utilises the stylistic features of which we have such abundant evidence. Uncomfortable elements of that style are either passed over in silence, or argued away on questionable historical or logical grounds.⁹ Some string players have acknowledged the ornamental use of vibrato in nineteenth-century repertoire (though they have rarely applied it convincingly) and, by exploring a different range of bowstrokes, have begun to experiment with unfamiliar means of tone production. Singers, on the other hand, have almost without exception shied away from changing their approach to vibrato and tone production, and the absurd effects to which this gives rise can easily be heard in numerous performances where singers have been combined with period instruments.¹⁰ Neither string players nor singers have seriously

7 Roger Freitas: Towards a Verdian Ideal of Singing: Emancipation from Modern Orthodoxy, in: *Journal of the Royal Musical Association* 127 (2002), p. 226–257: 227.

8 Freitas (Verdian Ideal, p. 233 f.), however, draws stimulating and persuasive conclusions about vocal timbre from García's observations.

9 A recording that comes much closer than most is the Orfeo Duo's performance of Schumann's Violin Sonatas (Unacorda 2002). But even here, important aspects of sound and style remain undeveloped.

10 This is particularly striking in such recordings as those of Beethoven's Ninth Symphony by the Academy of Ancient Music, London Classical Players, or Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

faced the challenge of incorporating historically-based portamento into their performances.

There is, of course, always scope for differing interpretations of written evidence about performance style and for the conscious or subconscious suppression of evidence that challenges cherished notions of good taste. This is nicely demonstrated by the heated debate of the 1970s and 1980s over whether string players ever really played without some form of continuous vibrato. Robert Donington, undoubtedly under the influence of the artistic preconceptions generated by his formative musical experiences, considered more or less continuous vibrato a natural component of beautiful tone in string playing, arguing that it must always have constituted an intrinsic feature of artistic performance.¹¹ Scholars now generally accept that a basically non-vibrato sound in string playing, enlivened by occasional ornamental vibrato (a term that may embrace a range of very different effects) was the norm in most pre twentieth-century repertoires and even in early twentieth-century orchestral playing, though performers have been slower to embrace these ideas in practice. In the case of portamento, even less interest has been shown by performers in understanding, or exploring in practice, the expressive functions of this embellishment as it was used in the nineteenth and early twentieth centuries; the mid twentieth-century rejection of the practice as »tasteless« is too recent for musicians who were brought up with the new aesthetic of »cleaner« playing, that is more faithful to the literal meaning of the score, to feel comfortable about it.

The aim of this article is not to debate the pros and cons of historically informed performance, but rather to investigate the use of vibrato and portamento as expressive resources in the mid nineteenth-century. The central focus will be Bériot's *Méthode*, but his instructions will be considered in the context of mid nineteenth-century string playing and singing as a whole. In addition to the written evidence of treatises and editions, the investigation will draw upon the aural evidence of early recordings, particularly those of the oldest important singers and violinists who were already celebrated during Bériot's lifetime, especially Joseph Joachim (b. 1831) and Adelina Patti (b. 1843). Without the existence of such recordings, it would be very difficult indeed to attempt a credible demonstration of what the authors of nineteenth-century treatises may really have expected their musical examples to sound like. Of course there will have been as much variety between one performer and another then as there is now, and the finer nuances of style are inevitably lost to us; but it may nevertheless be possible to recapture some of

11 For example in: *String Playing in Baroque Music* 1, in: *Early Music* 5 (1977), p. 389–393: 391, and most perversely in a review of Greta Moens-Haenen's monumental: *Das Vibrato in der Musik des Barock*, in: *Early Music* 16 (1988), p. 573.

the leading aspects of style and execution that would have seemed familiar to mid nineteenth-century musicians.

Recent research has demonstrated that, broadly speaking, portamento¹² as a component of expressive singing and playing, grew in importance during the early nineteenth century and remained a pervasive, though constantly evolving aspect of performance style well into the twentieth century.¹³ Vibrato,¹⁴ on the other hand, very sparingly used in the first half of the nineteenth century, began to be employed more frequently in the later decades of the century. For much of the second half of the century it seems still to have been seen as an occasional ornament, although there was increasing criticism of its excessive use. By the beginning of the twentieth century, recordings indicate that few players retained the older aesthetic, and during the next decades the increasingly frequent use of ornamental vibrato shaded into the continuous vibrato of the later twentieth century, employed by singers, string players and on some wind instruments as a fundamental element of a »beautiful« tone.¹⁵

There can be little doubt that portamento, as an adjunct of legato, had its origins in singing, where it is a typical consequence of changing pitches smoothly and connectedly, especially over larger intervals. Even within a completely legato context, however, it is possible, with adequate vocal training, to minimise an audible connection, especially over narrow intervals, to the extent that it is almost imperceptible. The ability to connect notes in this manner was required by García, who provided a nice graphic illustration of the difference between what he called slurred and smooth sounds; the former term indicates a deliberate audible slide between notes, while the latter is the theoretical equivalent of a violinist playing a passage smoothly in a single bow without a change of left-hand position, although on the violin there would not even be the slightest hint of a slide between pitches.



EXAMPLE 1 Manuel García: *A New Treatise on the Art of Singing*, London [1858], p. 31

- 12 The term is used here in the sense of an audible slide between notes of different pitches.
- 13 A number of reasons for the decline of violin and vocal portamento in the mid twentieth century have been postulated by Mark Katz: *Portamento and the Phonograph Effect*, and Daniel Leech-Wilkinson: *Portamento and Musical Meaning*, in: *The Journal of Musicological Research* 25 (2006), p. 211–232 and 233–261.
- 14 Vibrato and tremolo were the most commonly used terms in the nineteenth century for a variety of trembling effects; as with portamento there were numerous different ways in which these could be executed; many practices that would have been categorized as vibrato or tremolo in the nineteenth century would not now be readily recognised as vibrato.
- 15 For a more detailed discussion of the historical development of portamento and vibrato during this period see Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999, p. 517–587.

García instructed that, from the technical point of view, both types of vocalisation were produced by »equal and continuous pressure of air« from the lungs, but that the portamento¹⁶ required »gradual changes in the tension of the lips of the glottis«, while legato required »sudden changes in the tension of the lips of the glottis.«¹⁷ The result of the latter technique would be to make the slide so fast that it was scarcely measurable.

On string instruments portamento, in the sense of glissando, is an effect that requires the employment of specific left-hand techniques. In the nineteenth century, this type of portamento will have been regarded fundamentally as an embellishment, a deliberately introduced expressive gesture, and, in singing especially, it will frequently have involving the interpolation of grace notes.¹⁸ It seems likely that in singing, despite García's teaching, a rather less pronounced, but nevertheless clearly audible connection between pitches will also have occurred as an adjunct of the normal legato, particularly when this involved intervals of larger extent. To nineteenth-century musicians this was perhaps so integral to vocal technique that it went virtually unnoticed by performer or listener, in much the same way that the continuous vibrato of the twentieth/twenty-first century has become such an inseparable element of vocal sound that it no longer draws attention to itself unless it is grossly abused (as in the singing of some older sopranos). In string playing, too, not all audible sliding will have been intended as an expressive effect. The standard fingering practices of nineteenth-century violinists will often have given rise to portamento that had no aesthetic motivation, though the best artists will have tried to make musical sense coincide with position changing. Where it was not clumsily executed, portamento resulting primarily from the necessity of position changing (later designated »bus-portamento« by Carl Flesch¹⁹) is likely to have made little impression on the listener; it would have been such a familiar feature that it was no longer noticed. There is abundant evidence, however, that, like the over-wide twentieth-century vibrato, the »bus-portamento«, as well as excessive and inartistic ornamental portamento, was sometimes employed to an obtrusive degree. Both in singing and string playing, especially in the

16 It is important to note, that the terminology can be confusing: a distinction was sometimes made, both in singing and string playing, between the word portamento (or in French *port de voix*) meaning, on the one hand, an audible slide and, on the other, simply legato. See Nicola Vaccai: *Metodo pratico di canto italiano per camera*, London 1832, lesson 13; Pierre M. F. de S. Baillot: *L'art du violon*, Paris [1835], p. 75–76.

17 Manuel García: *A New Treatise on the Art of Singing*, London [1858], p. 11.

18 Profusely illustrated in the late 18th century in Domenico Corri's *A Select Collection*, Edinburgh [1783]. Similar interpolated grace notes indicating portamento can occasionally be found in nineteenth-century string methods, e.g. Bernhard Romberg: *Violoncellschule*, Berlin 1840, p. 85.

19 He referred to it as »the cheapest and most comfortable way, to move between positions by taking the »portamento-bus«, in: *The Art of Violin Playing*, first edition, New York 1924, p. 30.

performance of less cultivated artists, this »improper« use of portamento was often criticised in treatises and reviews.

Bériot deals in detail with the artistic use of portamento and vibrato in Part Three of his *Méthode*. Following the precedents set by Hummel and Spohr in their instrumental treatises, the first two sections of Bériot's *Méthode* focus on technical matters, while the third section deals with style of performance, and like Hummel and Spohr this part culminates in one of his own concertos, for which he provided detailed performance instructions. Part Three begins on page 190 with a short discussion of style, concluding with the observation:

»From the point of view of composition, order is harmony in all its simplicity; ornamentation, or the freedom of the imagination, is the melodic shape. Thus, in execution, order is symmetry and rhythm, while freedom, on the contrary, is a certain alteration of the note which the Italians call *tempo rubato*.

It is in the union of these two musical antitheses, employed with discernment, that the secret of pleasing and charming is to be found.

The elements that constitute the perfection of style are:

Order, Light and Shade, Pronunciation of the bow, its Punctuation, its Prosody, Portamento [Port de voix], Vibrato [Sons vibrés], Accent, and Gradation.«

The sections on the pronunciation, punctuation and prosody of the bow lead directly into Bériot's discussion of portamento. Bériot defines »prosody« as follows: »Prosody, in literature, is the art of pronouncing each word with its accent and quantity. It is this value, given to long and short syllables, which constitutes the harmony of speech. According to this principle, the prosody of the bow consists in the action of down- and up-bow in the places desired to impress the appropriate accent upon the playing.«²⁰ He explains that prosody can be achieved in violin music by providing »fictitious words« to accompany the musical text. At the end of this section he hints at the intimate connection between correct prosody and the appropriate use of portamento, observing: »the article on portamento that follows offers, through its examples, all that remains to be said about prosody.«²¹

The complete text of Bériot's treatment of portamento and vibrato on pp. 235–245 of his *Méthode* is reproduced below as indented text, interspersed with my commentary. Performances of some of the musical examples, together with one example from later in Part Three, are included on the accompanying CD.

20 Bériot: *Méthode*, p. 232.

21 Bériot: *Méthode*, p. 234.

On the Portamento [Du port-de-voix]

We apply the term portamento to a dragging of sound that fills the interval between two notes connected by the same syllable or the same bow stroke, either ascending or descending. The position of portamento in the phrase of the song is therefore always determined.

This general statement is not, however, comprehensive, as Bériot's further discussion of the ornament shows, for there are circumstances in which he envisaged the introduction of portamento between syllables or bow strokes.

Portamento, appropriately used, has an excellent effect: it is this that gives the performance connection, sweetness, smoothness; but the pitfall is the excessive abuse that is often made of it.

García remarked similarly that portamento »owing to its very effectiveness, should be employed rarely, and with extreme judgement [...] Some singers, either from negligence or want of taste, slur the voice endlessly, either before or after notes.«²²

It is the same with this element of expression as with all those to which we have already drawn attention; that is to say, it must always be in accord with the spirit of the music.

Portamento is appropriate above all to the language of drama, but it destroys all the serious and majestic simplicity of sacred music. Employed in the ingenuous, naïve, pastoral style it often takes on a ridiculous character. Lavishly used in the gracious style it makes its flavour insipid and destroys the naturalness in which its beauty resides. It is always better employed in the language of sorrow and mournfulness; but still it must be used with moderation. But in passion, in despair, the portamento may be more frequent, more plaintive, though always in agreement with the character of the prosody.

García regards portamento as »well placed, whenever, in passionate passages, the voice drags itself on under the influence of strong or tender sentiment. For instance, were the slur to be suppressed in that passage, ›Hai padre e sposo in me‹ (Don Giovanni, Mozart), the whole tenderness of its expression would disappear.«²³

The drawback with portamento comes not only from its successive and contradictory use, but also from the manner in which it is executed: in its duration a certain degree

²² García: *A New Treatise*, p. 53.

²³ García: *A New Treatise*, p. 53.

of speed must be observed, which is necessarily in direct accord with the genre of music and the place it occupies in the musical phrase.

García states likewise that »its rapidity will depend on the kind of expression required by any passage in which it occurs.« In addition he cautions that the portamento »must be made, also, to preserve an equable and progressive motion, whether in ascending or descending; for, if one part of the slur were executed slowly, and the other part rapidly, or if the voice sunk to rise again directly afterwards, the effect produced would be perfectly detestable.«²⁴

This slide, executed too slowly (and this is the general fault), degenerates into a wretched caterwauling, which completely destroys the charm of the melody.

The most usual and best manner of employing portamento is, as we said above, to place it between two notes connected by the same syllable in vocal music, or by the same stroke of the bow in violin music.²⁵



EXAMPLE 2

When the expression requires it, portamento may also be made between two distant notes even though separated by two syllables, because these two notes form an *appoggiatura*.²⁶ In this case, the portamento occurs on the first syllable, carrying the sound of the long note to a little additional note anticipating the short note.

The song being written in this manner.



is interpreted as follows:



EXAMPLE 3

(See Example 2, page 240 [here as Ex. 10b on p. 97])

The great purity of the style in a piece that is serious in tone, of an elevated character,

²⁴ García: A New Treatise, p. 10.

²⁵ All the following illustrations, if not otherwise stated, are taken from Bériot: *Méthode*.

²⁶ Bériot's example does not illustrate what would now normally be described as an *appoggiatura*.

makes it inappropriate to introduce two portamentos in succession, especially ascending and descending. For example, when one goes from a particular note to a higher one and then returns to the point of departure, one abstains from making portamento in descending if one has made it in ascending, but if the expression requires that one makes it in descending, one must be careful not to use it also in ascending, for fear of falling into an objectionable affectation.

Portamento. Port-du-voix. Dou - leur - a - mis - re. O pe - ne ex - trê - me.

Abuse of the portamento. Affected expression. | Abus du port-de-voix. Expression affectée.

Ascending. Port-de-voix en montant. Hé - las - pe - ne ex - trê - me.

Descending. Port-de-voix en descendant.

EXAMPLE 4

But an even greater danger is to think that the fingering of the expressive gesture, which is the means by which the portamento is effected, should be arbitrary. This portamento, resulting from the displacement of the left hand, is itself subject to the laws of prosody. It is certain that two notes connected inappropriately by the bow stroke at the same time as a change of position, result in a useless, and thus affected portamento.

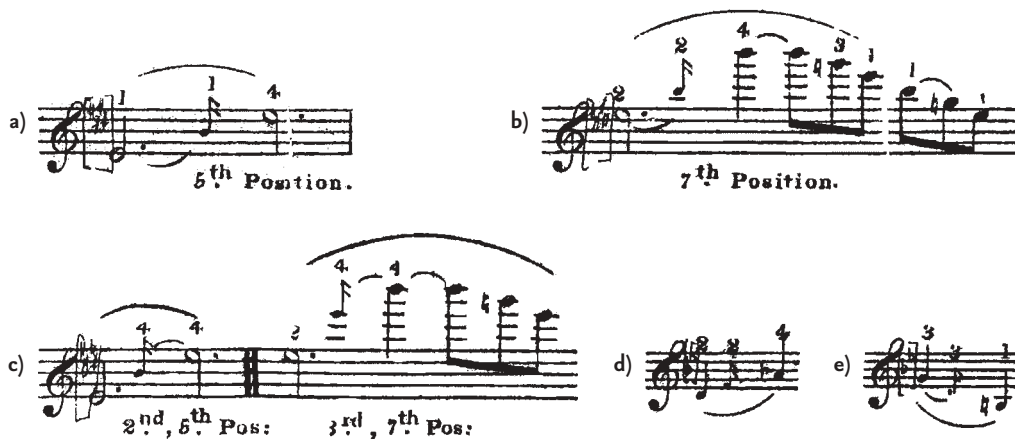
[p. 237]

Portamento and prosody are the two most intimately connected elements. It is only a false prosody that allows an excess of portamento; thus abuse of the portamento is impossible in all melody in which the prosody is good.

The examples we give in support of these observations will leave no doubt about the proper use of portamento in the mind of the pupil: for the sake of clarity we will contrast the same phrase of melody with a correct prosody and an incorrect one.

Neither in Part Three nor in the first two parts of his *Méthode*, does Bériot's consideration of portamento touch upon the left-hand technique required for its execution. Despite his detailed discussion of the correct places to introduce the ornament and the speed with which it should be made, he seems not to have regarded it as important to specify the role of fingering in producing different kinds of slide. He thus fails to acknowledge a fundamental difference between the singer's and the violinist's portamento. While the singer will always produce a slide that covers the whole distance between two notes at different pitches, the violinists can only do so when a single finger is used for the notes

at the beginning and end of the shift. For technical reasons, this is not always practicable on the violin, and the player is then required to »fake« a continuous slide. Spohr, whose opinion on this matter remained strong among German violinists, stressed that in order that the slide should »not degenerate into a disagreeable whining« the glissando should be caused by the movement of the finger that stops the initial note. In connection with large leaps, he gave the illustrations in Exx. 5a–b (CD 1, tracks 11–12),²⁷ commenting that »the finger with which the first note is stopped is so far moved forward, until that which has to stop the second note falls naturally on its place«, adding that the slide »must be done so quickly, that the chasm or interstice between the small note and the highest shall not be observed, and the ear cheated into the belief that the sliding finger has actually passed over the whole space from the lowest to highest note.« He admitted, however, that »many Violinists are accustomed in such skips to slide with the finger employed for stopping the upper note,« illustrating the effect in Ex. 5c (CD 1, track 13), with the comment that »as the unpleasant whining before alluded to cannot then be possibly avoided, this method must be rejected as faulty.«²⁸ He later illustrated a similar procedure for less extensive shifts, both ascending and descending (Exx. 5d–e, CD 1, tracks 14–15), noting that by this means the violinist could imitate the gliding of the human voice.²⁹



EXAMPLE 5A–E Louis Spohr: *Violin School*, London [1843], p. 114

The French violinist Baillot suggested, unlike Spohr, that in descending shifts the finger that is about to stop the second note should come down somewhat early and slide into position.³⁰ Baillot's instructions for other types of portamento execution are not entirely

²⁷ Spohr: *Violin School*, p. 114. All sound examples are played by the author.

²⁸ Spohr: *Violin School*, p. 108–109.

²⁹ Spohr: *Violin School*, p. 114.

³⁰ Baillot: *L'art du violon*, p. 77.

unambiguous and may perhaps encompass a wider use of the type disliked by Spohr. Baillot's colleague Habeneck, writing in 1840, certainly seems to have envisaged the type of shift that in Spohr's opinion gave rise to the »whining« portamento, providing the illustration in Ex. 6 (CD 1, track 16), though with the warning that the distinct tones and semitones should not be perceptible.³¹

EXAMPLE 6 François-Antoine
Habeneck: *Méthode théorique
et pratique de violon*,
Paris [1840], p. 103



This type of portamento, perhaps as a result of Spohr's authority, continued to be condemned by German musicians, who associated it with a vitiated French taste; Hermann Schröder in 1887, for instance, commented that »in the French school, from which we have already acquired many good things in pleasant performance and in light handling of the bow, this perverted mannerism is often customary and beloved, but we ourselves absolutely cannot approve of it.«³² A passage in Bériot's annotated version of his Ninth Violin Concerto suggests that he may have envisaged the »French« method of executing portamento, on some occasions at any rate.³³ It remains unclear, however, whether he regarded this as his preferred execution for portamento involving a change of finger. Bériot's lack of guidance in this matter makes it impossible in many instances to be sure what type of effect he expected, as can be heard in the alternative realisations of his notation in the sound examples.

Explanatory signs employed in the following pages for the various portamentos

Lively portamento [Port-de-voix vif]

Employed on notes thrown with grace or hurled with energy [CD 1, track 17]



EXAMPLE 7A

- 31 François-Antoine Habeneck: *Méthode théorique et pratique de violon*, Paris [1840], reprint Courlay 2001, p. 103, quoted in Robin Stowell: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Cambridge 1985, p. 100–101.
- 32 Hermann Schröder: *Die Kunst des Violinspiels*, Köln 1887, p. 33. Henry Holmes, in his 1878 revision of Spohr's *Violin School*, however, omitted the condemnation of this type of portamento, which may indicate that it was gaining currency in England, as in France, during the later nineteenth century.
- 33 Brown: *Classical and Romantic*, p. 580; also see below Ex. 15, b. 4.

Soft portamento [Port-de-voix doux]

Employed in tender expression [CD 1, track 18]



EXAMPLE 7B

Drawn-out portamento [Port-de-voix trainé]

Plaintive or sorrowful expression [CD 1, track 19]



EXAMPLE 7C

The distinction between the three classes of portamento is evidently one of speed: the more curved the line the slower the portamento. The distinction between the »soft« and the »drawn-out« portamento is clear in the exercises on pages 239–241, because they are graded, but in later parts of the Méthode, where these signs are also used, the printing often leaves it unclear, which of them is intended.

[p. 238]

Noble, majestic, simple, ingenuous character. Good prosody of the bow, moderation in changing position. Portamento rare or almost unnoticeable.

EXAMPLE 8A–G

a) **CRÉATION** *Maestoso.*
Haydn.
 Bril - laut de grâce et de beau-té on - ten - plant d'un œil en - chau-té etc.

b) **JOSEPH** *Andantino.*
Mohr.
 Champs pa - ter - nels Hé - brou dou - ce va - lé - e etc.

c) *Fragment de la Prière de* **MOÏSE** *Maestoso.*
Hossini
 Pin - ta dé fi - gi tuo - i del po - pol tuo pin - ta etc.

d) **ROBIN DE BOIS** *Andantino.*
Weber.
 Ma pri - è - re prends des ai - les vers les sphè-res é - ter - nel - les etc.

e) **JOSEPH** *Andantino.*
Mohr.
 Ah! lorsque la mort trop cru - el - le en - le - va son fils bien - ai - mé etc.

f) **CONCERTO L.D.** *Allegro maestoso.*
Violet.

g) **SÉRÉNADE**
Schubert.

Andantino.

De ma voix les chants dans l'om-bre mon-tent jusqu'à toi

Mon a-mour sous le bois som-bre vien-t des-cend vers moi.

Les grands ar-bres dans le vi-de font leur bruit sur nous, font leur bruit sur nous. etc.

In Exx. 8a–e and 8g Bériot supplies both the vocal text and the violinist's bowing, which does not always correspond with the singer's slurring. He does not indicate changes of left-hand position, and it would be perfectly possible to play all these examples in a single position, although his comment »moderation in changing position« suggests that he did not exclude the possibility of introducing position changes for aesthetic purposes. That he did not expect such changes of position necessarily to have been completely imperceptible is indicated by his reference to »almost unnoticeable« portamento. Curiously, the slurs, often connecting separate syllables, might be expected to have indicated some degree of portamento.

[p. 239]

Bad prosody, useless changes of position, abuse of portamento, contradiction of musical sense. [Ex. 9a on CD 1, track 20]

EXAMPLE 9A–G

a)

b)

c)

d)

e)

f) 

g) 

After the examples we have just given in melodies of which the severe style is least suited to the dragging of the sounds, we classify here in graduated order, the diverse genres of song in which the portamento is not merely permissible, but indispensable for rendering all the tender, plaintive or sorrowful feelings of the soul.

EXAMPLE 10A-E

a) **HUGUENOTS**
Meyerbeer. **Allegretto.** *Light and rapid. *Port-de-voix vif et léger.*

Ah! si j'étais en quiet - te Dieu pa - reil - le con - qué - té

Où se - rait bien - tôt fai - tu mais non non non non et j'en dois

b) **PURITANI**
Bellini. **Larghetto.** *Tender. *Expression affectueuse.*

A ta o - cé - re a - mor ta - lu - ra a - mor ta -

lu - ra mi gui - do fur - tive in pin - to or mi gui - da a ta d'ac - cou - tu u la d'ac -

cou - to tra la gio - in tra la gio in l'e - sul - ter tra la gio - in l'e - sul - ter.

c) **PROPHÉTIE**
Meyerbeer. **Andantino.** *Plaintive. *Expression plaintive.*

Don - nez, don - nez pour u - ne pau -

vre - me ou - vrez lui le pa - ra - dia le pa - ra - dis

d) **HUGUENOTS**
Meyerbeer.

Sorrowful. • Expression douloureuse.
Andante.

Le dan - ger pres - se et le temps vo - la
Lais - sez - moi / Lais - sez - moi / Lais - - - sez - moi par - tir

e) **LA JUIVE**
Bizet.

Heart-Rendering. • Accent déchirant.
Andantino.

J'a - vais à ton bon - heur vou - loir ma vie en - tiè - re et c'est
moi qui te livre au bour - reau, et c'est moi qui te li - vre au bour - reau.

Examples of violin music corresponding with those on the preceding page. [CD 1, tracks 21–25]

EXAMPLE 11A-E

a) **KONDO RUSSE**
Bizet.

Light and rapid. • Port-de-vole vif et léger.
Allegro.

b) **9^{ME} AIR VARIÉ**
Bizet.

Tender. • Expression affectueuse.
Andante.

c) **7^{ME} CONCERTO**
Bizet.

Plaintive. • Expression plaintive.
Adagio.

d) **QUINTETTO**
Mozart.

Sorrowful. • Accent douloureux.
Animato.

etc.



Bériot's portamento signs are evidently intended to show the various degrees of portamento he describes on p. 237; it remains unclear to what extent an audible slide might also have been expected to be heard in Ex. 10 in places where there are slurs but the sign is not marked, or in the curious place at bar 9 of Ex. 10b, where a slur is marked between syllables (for García such a marking would certainly have indicated portamento, facilitated by means of an inserted grace note). In Ex. 11 Bériot indicates portamento in almost all places where a position change is marked or implied; in Ex. 11c bars 2, 10, 12, 14, 16, and 17, however, where fingerings imply portamento, none is marked. It is possible that the portamento sign may have been erroneously omitted in some of these places; this seems particularly likely in bar 12 of Ex. 11c, which corresponds closely with bar 4, where portamento is marked. Where the omission of a portamento sign did not result from oversight, a very rapid slide of the finger, perhaps combined with a momentary release of bow pressure (as generally happens in modern violin playing), may have been envisaged, thus minimising any audible effect of the position change. The evidence of early recordings, however, would suggest that these position changes were executed without such a relaxation of bow pressure and would have been distinctly audible. There may be a correspondence here with García's »smooth or legato vocalization«, in which there is a »sudden change in the tension of the lips of the glottis.«

Other features, not discussed in Bériot's text, occur in these examples. Portamento from an open string, as also illustrated in Ex. 7a, occurs in Ex. 11b bars 2 and 4, and Ex. 11d bars 0, 1, 2, 4, and 5. In the German school this effect would have required the first finger to be dragged from the end of the fingerboard to the new position in which the following note is to be played;³⁴ it is unclear whether Bériot, in contrast, expected the portamento to be accomplished by the method that later became known as the »French« portamento (strongly condemned by German musicians from Spohr to Joachim), in which the finger that stops the second note comes down early, and slides into position.³⁵ It is curious that neither here nor in the first two volumes of his *Méthode* did Bériot explain the technical

34 As described, for instance, in a footnote on p. 33 of Ferdinand David's *Violinschule*, Leipzig 1863.

35 This type of portamento in descending was described by Baillot in *L'art du violon*, trans. Goldberg, Paris [1835], p. 128–129, and the ascending type was illustrated in Habeneck's *Méthode*, p. 103.

means by which he expected portamento involving a change of finger to be executed, leaving it uncertain whether he exclusively envisaged the use of the »German« type, where the slide is accomplished with the finger that stops the note in the initial position, or sometimes expected the »French« type.

In two instances, portamento is also indicated between bow strokes (Ex. 11c bar 11 and Ex. 11e bars 16–17); in the second of these the positioning of the sign might suggest that the portamento was intended to start an octave below the note with the fermata, thus effectively introducing a grace note, although it is equally likely that this is merely a vagary of engraving. Bériot's only reference to this method of producing portamento occurs in connection with Ex. 3, but this is in vocal practice; he does not directly address its execution on the violin.

Whether aspects of Bériot's execution of portamento would have been regarded by string players in the German tradition as »incorrect« remains unclear, but if his examples are a true guide to his own practice, it is evident that he employed portamento much less lavishly than many of his successors.

On Vibrato [Des sons vibrés]

We understand by vibrato a certain undulation or trembling of sustained notes which, in singing, indicate the emotion of the soul transmitted by the voice.

The vibrato is an accomplishment in the hands of the artist who knows how to use the effect sparingly and to abstain from it when appropriate, but it becomes a fault when one uses it too frequently.

This habit, involuntarily acquired, degenerates into a goat-like noise [chevrottement] or nervous trembling, which one can no longer master, which produces a fatiguing monotony.

The voice of the singer, like the fine quality of tone of the violinist, is altered by this major fault. This evil is all the more dangerous in that it is magnified by the natural emotion that affects the performer when he appears in public.

In the art of performance there is no true emotion except that to which the artist abandons himself, but when he cannot control it, it always exceeds the limits of truth. With the artist dominated by this fever to produce an effect, whether singer or violinist, the vibrato is nothing more than a convulsive movement that destroys strict intonation and thus makes him fall into ridiculous exaggeration. Vibrato, therefore, must not be used except where the dramatic action requires it; but the artist should not seek to acquire this dangerous ability, which he must not use except with the greatest moderation.

Almost all violinists who make too much use of portamento abuse the vibrato; the one fault inevitably leads to the other. The affectation shown in the use of these

techniques renders the playing of the artist mannered, exaggerated, for it gives the piece more expression than is consonant with truth.

Bériot's condemnation of the excessive employment of vibrato on string instruments is echoed by numerous other nineteenth-century authorities, both French and German. Similar warnings are given in García's discussion of vibrato,³⁶ where he remarks: »The tremolo is employed to depict sentiments, which, in real life, are of a poignant character, – such as anguish at seeing the imminent danger of any one dear to us; or tears extorted by certain acts of anger, revenge, etc. Under those circumstances, even, its use should be adopted with great taste, and in moderation; for its expression or duration, if exaggerated, becomes fatiguing and ungraceful. Except in these especial cases just mentioned, care must be taken not in any degree to diminish the firmness of the voice; as a frequent use of the tremolo tends to make it prematurely tremulous. An artist who has contracted this intolerable habit, becomes thereby incapable of phrasing any kind of sustained song whatever. Many fine voices have been thus lost to art.«³⁷

The strength of these warnings contrasts with the treatment of the subject in earlier nineteenth-century writing where, if the matter was addressed at all, the reader was only mildly cautioned not to use it too much. Spohr and Baillot content themselves with merely describing and illustrating vibrato usage. Bériot's and García's admonitions suggest that the use of vibrato was beginning to be seen as problematic in the 1840s and 1850s, and this impression is strengthened by later diatribes, which seem to have gained in vehemence as the century progressed.³⁸

Unlike some earlier writers, such as Leopold Mozart and Spohr, Bériot does not differentiate between categories of vibrato specifically on the basis of the speed of the undulation; this is never mentioned in his account. In fact his three different kinds of vibrato are characterised descriptively in terms that seem rather to imply volume. The appearance of the signs he uses to mark it in the music, however, suggests that the distinction may be one of pitch variation rather than speed: the greater the intensity implied by the verbal description, the greater the extent of the undulation. Such a distinction would indeed fit well with the evidence of early recordings of singers and violinists, in which vibrato varies from a slight ›shimmer‹ with almost no discernible undulation of pitch, to vibrato effects that, in the case of singers, sometimes approach a semitone.

³⁶ Referred to by García as tremolo in his English text. For the different uses of the terms tremolo and vibrato in string playing and singing in the nineteenth century see Brown: *Classical and Romantic*, p. 520–521.

³⁷ García: *A New Treatise*, p. 66.

³⁸ See Brown: *Classical and Romantic*, p. 521–557 for a historical account of changing attitudes towards the use of vibrato.

Signs Explanatory of vibrato employed in the three degrees of expression

soft expression [Expression douce] 

moderate expression [Expression moyenne] 

strong expression [Expression forte] 


To demonstrate the use of vibrato we present here some examples of contrasting character.

The first three belong to serene, tranquil music, requiring calmness in the emission of the sound.


The last two, on the contrary, imbued with a passionate and dramatic colouring, permit the trembling emotion of the voice which always accompanies the agitation of the soul.

EXAMPLE 12A-E


a) **LA MUETTE**
de Portici
Auber. *Larghetto.*




b) **LA FÊTE**
du village voisin
Biseldien. *Andantino.*



c) **AVE MARIA**
Salubert. *Très lent.*



d) **GUILLAUME TELL**
Rossini. *Adagio.*



e) OTHELLO
Rossini. *All.^o agitato.*

Li - ra d'av - ver - so, d'av - ver - so fa - to io più no
no non te - me - rò Mor -
ro, ma ven - di - er - to do - po - le - i do - po - le - i mor - rò
si do - po - le - i si do - po - le - i do - po - le - i mor - rò.

Examples 12d and 12e correspond closely with examples from Rossini's *Guillaume Tell* and *Otello*, and Meyerbeer's *Les Huguenots* given by García, even to the extent of indicating a wavy line above repeated notes of short value.

Melody corresponding to the examples on the previous page. Serious and soft character. Limpid emission of the sound. [CD 1, track 26–27]

EXAMPLE 13A–B (SHORTENED)

a) *Largo.* $\text{♩} = 65.$ 4^{te} Corde

b) *Andantino.* GULNARE.

The total absence of vibrato signs in these two pieces suggests that Bériot intended them to be played throughout with a completely steady left hand.

Melody. Sombre and dramatic colouring. Necessary use of vibrato and portamento in the places indicated. [Example 14; CD 1, track 28]

The frequency with which Bériot marks vibrato in this piece, and the musical contexts in which it occurs, strongly suggests that his aesthetic stance in this matter is broadly in line with that of Spohr and the German school up to Joachim.

In subsequent pieces in the *Méthode*, Bériot illustrates the use of portamento and, much less frequently, vibrato in a variety of musical contexts in the works of Italian, French and German composers, and concludes with a carefully annotated version of his

Andantino con molto espress. ♩ 92.

VIOLON.

PIANO.

dim.

espress.

2^a Corde.

morendo, *dim.*

EXAMPLE 14

own Ninth Concerto. Bériot's commentary on the performance of the concerto provides more detailed information about his conception of the ways in which these expressive devices would have been expected to be used in his own music, as the first page of the first movement illustrates (Ex. 15). Portamento plays a much more prominent role than vibrato, which is indicated only three times in the whole of the first movement (CD 1, track 29).

268

9^{me} CONCERTO.

The commencement bold, brilliant, and with full tone. — A. Fling the E with force. — B. The minims sustained, the shake and final group clearly articulated. — C. The A attacked with the heel, the long passage $\frac{3}{8}$ of the bow.

Début fier brillant et à plein jeu. — A. Lancez le Mi avec force. — B. Les blanches soutenues, la cadence et le groupe final clairement articulés. — C. Le La attaqué du talon, le trait large aux $\frac{3}{8}$ de l'archet.



D. Carry the sound with the little finger to the high A with vivacity and force, then descend to the E with the same finger by a soft portamento: — E. Portamento plaintive and descending from the B to the F# without affectation in drawing out the sound.

D. Portez le son du petit doigt jusqu'au La aigu avec vivacité et force, puis descendez au Mi du même doigt par un port-de-voix doux. — E. Port-de-voix affectueux en descendant du Si au Fa# sans affectation dans la trainée de son.



F. Portamento thrown quickly on the B. — G. The group of demisemiquavers brilliant, equal and measured. — H. This group like the preceding.

I. Follow here

I. Suivez ici

F. Port-de-voix lancé vivement sur le Si — G. Le groupe des triples croches brillant, égal et mesuré. — H. Ce groupe comme le précédent.



*the indications given at the commencement.
les indications données au début.*



K. At this change of tone let the playing immediately change in colour, softer, more caressing, more sustained, avoiding, however excess in drawing out the sound.

K. À ce changement de ton, que le jeu change immédiatement de couleur, plus doux, plus caressant, plus soutenu, en évitant toutefois l'excès dans les trainées de son.



L. Expression and vibration of the finger on the appoggiatura (F#).

L. Expression et vibration du doigt sur l'appoggiature Ut#.



M. N. Increase the sound little by little in these two bars.

M. N. Augmentez peu à peu le son sur ces deux mesures.

24873

EXAMPLE 15

Present-day musicians may nevertheless question whether a more pervasive, minimal, but essentially continuous vibrato might have characterised the sound of singers and violinists in places other than those identified by nineteenth-century authorities. Many modern singers passionately believe that a basically pure tone, with no pitch or intensity fluctuation is inconceivable, especially for this ›Romantic‹ repertoire. The ›outright disdain‹ with which ›suggestions that the modern prominent and continuous vibrato may even not be typical of nineteenth-century style tends to meet with from singers,‹³⁹ will be familiar to many musicians involved in historically informed performance. The reluctance of musicians, and even of scholars, who grew up in the middle of the twentieth century, when continuous vibrato was virtually ubiquitous and widely seen as an indispensable element of beautiful sound, to accept that a basically non-vibrato style of playing and singing could ever have been regarded as musical is well documented. There is nothing in the nineteenth-century literature, however, to suggest that any kind of background vibrato was assumed either in singing or string playing. The frequency of natural harmonics and open strings, often on long notes, in the course of a lyrical passage, indicated by Spohr, Bériot, Ferdinand David and many other such nineteenth-century violinists, militates against any such notion.⁴⁰ Styra Avins's contention that nineteenth-century string players used vibrato extensively as a means of mimicking the ›harmonic richness of an open string‹⁴¹ is highly questionable.

While it seems plausible that a background ›shimmer‹ in the sound, not involving perceptible pitch fluctuation, may often have been present as an adjunct of different qualities of tone in nineteenth-century singing, the evidence of recordings by distinguished singers born in the middle decades of the century strongly suggests that the basic sound was expected to be without either an undulation of pitch or intensity. Adelina Patti (b. 1843), the earliest great soprano on record, still exhibited remarkable purity and steadiness of voice at the age of 62. As Freitas notes: ›Many of her tones are absolutely straight, while some show a slight ›shimmer‹, a quite rapid oscillation never amounting to more than a quarter-tone; only a few strained high notes really start to waver.‹⁴² Similar steadiness of pitch can be heard in the recordings of Emma Albani (b. 1847), Marcella Sembrich

39 Freitas: *Verdian Ideal*, p. 235.

40 See, for instance, Clive Brown: Ferdinand David's editions of Beethoven, in: *Performing Beethoven*, Cambridge 1994, p. 138–140.

41 Styra Avins: *Performing Brahms's music: clues from his letters*, in: *Performing Brahms*, ed. M. Musgrave and B. D. Sherman, Cambridge 2003, p. 11–47: 26. Her claim that the 1905 English translation of the Joachim and Moser *Violinschule* recommends much more extensive use of vibrato than the German one of the same year is based on a misidentification of a later ›revised edition‹, made after Joachim's death, as the original 1905 edition.

42 Freitas: *Verdian Ideal*, p. 236.

(b. 1858), and the early recordings of Nellie Melba (b. 1863). The evidence of Patti's recordings is particularly apposite in this context, since Verdi, who seems to have considered her the greatest soprano of the day, praising her for the »purest style of singing«, ranked her even above Bériot's wife, Maria Malibran.⁴³ Among early recorded violinists, similar tonal qualities, involving a more or less restrained and intermittent vibrato can be heard in the recordings of Joachim (b. 1831), and Marie Soldat-Roege (b. 1863), whose playing was particularly admired by Brahms, and in those of Hugo Heermann (b. 1844), and Leopold Auer (b. 1845). There are good grounds for thinking that nineteenth-century singers and violinists of Bériot's generation would, in general, have used vibrato even less frequently, relying more on bow speed and pressure to give life to longer notes.

Writing in 1880, Franklin Taylor stated that the vibrato of pitch »assumed the character of a vocal vice about 40 years ago, and is supposed to have had its origin in the vibrato of Rubini, first assuming formidable proportions in France, and then quickly spreading throughout the musical world.«⁴⁴ This tallies with Henry Chorley's complaint in 1862 about the growing habit of vibrato since the 1830s, when a visiting French soprano's career prospects in London had been blighted because »her voice ere she came had contracted a habit of trembling, in those days a novelty (would it had always remained so!) to which English ears were averse.«⁴⁵ The probability that violinists' use of vibrato paralleled that of singers is strong. It is clear, too, both from documentary and recorded evidence, that the increasing frequency and obtrusiveness of vibrato in violin playing during the second half of the century was more characteristic of the so-called Franco-Belgian school (of which, ironically, Bériot was seen as the founder) than of the mainstream German tradition. It is probable that the trenchant criticisms of Franco-Belgian violinists, in the Joachim and Moser *Violinschule*, for »faults and mannerisms that are dictated by a deficient management of the bow« was seen as related to these violinists' progressive adoption of »a flickering tone production created by unbearable vibrato, which in conjunction with portamento, generally executed in an incorrect manner, is the deadly enemy of every kind of healthy music making.«⁴⁶ It seems clear from Bériot's *Méthode* that, with respect to vibrato, his own style, probably reflecting the practices of the most admired singers of his day, and certainly in conformity with the teaching of his brother-in-law García, preceded this change; there is, to my knowledge, no documentary evidence to link Bériot with the development of continuous vibrato.

43 Freitas: *Verdian Ideal*, p. 231.

44 Article »Tremolo«, in: *Grove's Dictionary*, first edition, vol. 4, p. 166.

45 Henry Fothergill Chorley: *Thirty Years' Musical Recollections*, London 1862, p. 4.

46 Joseph Joachim and Andreas Moser: *Violinschule*, Berlin 1905, vol. 3, p. 33, 34.

Bériot's treatise, therefore, describes a style in which, in contrast with modern practice, vibrato effects are very sparingly employed for the embellishment of highly expressive notes while portamento is frequently introduced as a means of enhancing legato or as an expressive gesture in its own right. There can be no doubt that Bériot's usage of both these techniques was closely modelled on the practices of the best singers of his time. The many parallels between his *Méthode* and Manuel García's *Traité* are striking, and between them, these instruction books provide a revealing glimpse of mid nineteenth-century practices, which may help us better to envisage the style of performance that was admired in the greatest singers of Maria Malibran's generation.

Manuel Bärtsch

Chopins Schlafrock.

Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850

Vorbemerkung Der Chopin-Spezialist Vladimir de Pachmann (1848–1933) pflegte Besucher in einem alten, abgewetzten Schlafrock zu empfangen, von dem er mit Nachdruck behauptete, Chopin habe ihn einst getragen. Sobald das Kleidungsstück auseinanderzufallen drohte, verschaffte er sich ein ähnliches, ebenso abgenutztes, welches alsdann die Rolle des Chopin'schen Schlafrocks übernahm.

Diese Anekdote ist bezeichnend für eine ganze Reihe von nachromantischen Pianisten, die für die technische Weiterentwicklung des Klavierspiels wichtig waren, deren Ästhetik uns aber heute sehr fremd ist. Sie erscheinen uns in ihren Attitüden und im Verhältnis zur interpretierten Musik eigenartiger und fremder als die Romantiker der ersten Generation.

Denn ›alte‹ und ›neue‹ Aufführungspraktiker teilen gemeinsam eine wichtige Interpretationsprämisse. Nach Walther Dürrs Vortrag über seine Beobachtungen am Schubert-Manuskript beispielsweise entstand eine angeregte Debatte über die Ausführung des Schubert'schen Akzents. Soll der Akzent bisweilen über längere Dauer ausgehalten werden, ist er manchmal als diminuendo gemeint, wie er in seiner Handschrift mitunter erscheint, oder ist der Akzent als Akzent ein Akzent? Die Meinungen waren geteilt, wie sich's gehört. Es herrschte aber ein stillschweigender Konsens darüber, daß man auf das schriftliche Zeichen reagiert. Niemand schlug vor, den Akzent aus ästhetischen Gründen zu ignorieren oder den Bläserakzent in die Streicher zu legen, mit der Begründung, der Vorschlagende trage eine runde Brille und sei außerdem ein entfernter Urgroßenkel des Schwammerls.

Darüber ließe sich einfach spotten, wenn nicht historisch belegt wäre, daß nach 1850 Generationen von Musikern ganz selbstverständlich so reagiert haben. Ich denke, man soll davon ausgehen, daß jede Interpretations-Epoche sowohl ziemlich seltsame wie auch brillante Ideen hervorbringt. Die Position der ›Veränderer‹ ist uns heutigen Interpreten, die wir von klein auf zu großem Respekt dem Text gegenüber erzogen werden, eher unangenehm. Gerade deshalb will ich mich im folgenden mit ihnen beschäftigen, um zu sehen, ob sich in dieser heute exotisch anmutenden Interpretationshaltung neben Abwegigkeiten auch für uns relevante Ideen finden lassen.

Über die Distanz des Interpreten zum Text nachzudenken, ist vielleicht nicht gerade modisch. Der zentrale Begriff der kritischen Aufführungstradition, die Texttreue, hat

sich durch die Erfahrung der historischen Aufführungspraxis als etwas eindimensional erwiesen. Diese zeigte erhellend, wie viele musikalische Hintergründigkeiten ein Text enthalten kann, welche durchaus nicht immer als Tinte auf Papier sichtbar sind. Wohl deshalb stehen im Moment Auswertungen der Interpretationsberichte von Enkelschülern und Debatten über alte Aufnahmen greiser Meister im Vordergrund der Forschung zur historischen Aufführungspraxis romantischer Musik.

Ohne die Verdienste dieser Beschäftigungen schmälern zu wollen: Eine daraus abgeleitete allzu umfassende Relativierung des Notentextes schiene mir mindestens so eindimensional wie die Vorstellung vom ›absoluten Text‹, aus einer einfachen Erfahrung. Persönliche Inspiration und Ambition hin oder her: Ich habe mich als Interpret moderner Musik daran gewöhnt, was Noten, Dynamik, Artikulation und so weiter angeht, nicht eine allzu überschwengliche Kreativität zu entwickeln, da sonst die untoten Komponisten zu intervenieren pflegen: denn es gibt meist einen Grund, warum sie es so geschrieben haben, wie's dasteht. Diese ganz natürliche Reaktion scheint nicht eine Eigenheit der komponierenden Zeitgenossen zu sein, sondern findet wohl im Kompositionsprozeß an sich seinen Grund, jedenfalls läßt sich das mindestens für das ganze 19. Jahrhundert belegen.

Wie könnte man zeitgemäß den Begriff der Texttreue im 19. Jahrhundert fassen? Mein Vorschlag: Wenn Aufführungspraxis im engeren Sinne Exegese ist, so kann man Texttreue als den Rahmen denken, in dem sich die Exegese bewegen kann, ohne mit dem schriftlichen Willen des Komponisten zu kollidieren. In diesem Sinn werde ich diesen Ausdruck im weiteren gebrauchen.

Nun verändern aber viele Interpreten-Generationen nach 1850 diesen Rahmen eigenmächtig und gezielt. Welchen Metamorphosen ist der Text im Laufe der Zeit unterworfen? Wann und warum, zu welchem Zwecke und mit welchen Absichten wird verändert und bearbeitet? Mit welchen Resultaten? Sind diese gut oder schlecht, legitim, usurpatorisch, erhellend, obsolet, oder alles zusammen? Dazu möchte ich Ihnen diese Thesen näherbringen:

1. Viele Komponisten-Interpreten der ersten romantischen Generation haben ein enges Verhältnis zur Texttreue, ähnlich dem, das wir heute anstreben. Ein großer Teil der folgenden Generation distanziert sich in vielen Bereichen von ihren Vorgängern. Innerhalb weniger Jahre ändert sich damit auch das Verhältnis zum ›Urtext‹ grundlegend.
2. Der Nurinterpret und Kaumkomponist löst sich erfolgreich erst nach 1850 vom Virtuosen. Das, was wir eine »romantische« Interpretationsweise nennen, entsteht mit ihm in einer Zeit, die sich zwar als romantisch empfand, es aber nur noch *cum grano salis* war.

3. Die gegenständigen Vehikel der Entromantisierung sind Bearbeitung und Mythos.
4. Die musikalischen Schriften trennen sich von der musikalischen Praxis.
5. Das Mittel zur interpretatorischen Nachschöpfung soll heute deshalb weniger die Befolgung überkommener Rezepte sein, sondern der technische Nachvollzug nachromantischer Prozesse.
6. Schöpferisch sind nicht nur die Propheten, sondern auch die Theologen. Die Auslegung, die Verformung wird gleichzeitig zu einer Kunstform, Manie, Mittel der Erkenntnis und Pose.

Drei Anmerkungen:

1. Mein Blick auf die Epoche ist ein pianistischer. Der latente Größenwahn des Pianisten, alle Vorgänge der Welt sich in achtundachtzig Tasten aufgeteilt vorzustellen, ist mir bewußt, scheint mir aber dem besprochenen Zeitalter angemessen. Für einen Sänger oder einen Geiger muß sich die Sache anders darstellen.
2. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ertrinkt im Papier. Diese ganze essayistische Produktion ist unübersichtlich, widersprüchlich und manchmal auch sehr seltsam. Man hat als Leser das Gefühl einer auseinanderbrechenden Epoche. Das, was ich hier treibe, ist bewußt Interpretation; ein wissenschaftlicher Anspruch liegt mir fern. Ich habe mir hingegen Mühe gegeben, nicht sofort widerlegt zu werden. Sollte ich eine kontroverse Diskussion auslösen, so habe ich mein Ziel erreicht.
3. Ich muß ein bißchen weiter und theoretischer ausholen, als ich das beabsichtigt habe. Auch werde ich zum Beginn einige wohlbekannte Dinge erzählen, die ich aber nicht auslassen kann, weil die Evolution Teil meiner Argumentation ist. Ich werde mich dann aber bemühen, die Sache jeweils auf ein konkretes Beispiel zuzuspitzen.

Der erste Teil meines Beitrags behandelt die Texttreue der Romantiker. Als Katalysator dient mir das Verhältnis zur Bearbeitung und zur Interpretation Beethovens. Der zweite Teil soll das Eindringen des Mythos in die Interpretation zeigen, am Beispiel der Nachfolge Chopins. Und schließlich habe ich 2007 den Anfang des Kapitels »Mythos« überarbeitet, um eine Überlegung aus Rüdiger Safranskis Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* für eigene Zwecke zu mißbrauchen.

Über die Texttreue Die erste Generation Heinrich Heine berichtet uns 1832, »daß die berühmtesten Komponisten jetzt in Paris leben«. Über ein Konzert Ferdinand Hillers schreibt er: »Am letzten Sonntag im Saale des königlichen Conservatoires konnte man die ganze Haute Musique von Europa versammelt sehen.«¹

1 Zit. nach Mieczyslaw Tomaszewski: *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999, S. 237.

Das Verhältnis der ersten Romantiker-Generation zur Texttreue ist vielleicht deshalb einigermaßen einheitlich, weil sie sich gut kannten, trotz gelegentlicher Animositäten die Arbeit der anderen verfolgten und respektierten, mitunter auch teilweise zusammenarbeiteten. 1832 bis 1834 bilden Mendelssohn, Chopin, Liszt, Ferdinand Hiller, auch Berlioz in Paris einen Freundeskreis, über den wir durch die gegenseitigen Schilderungen gut unterrichtet sind.

Mendelssohn und Hiller waren damals Pianisten einer neuen Generation, die den Virtuosen-Zirkus von Herz, Hünten, Henselt nicht mitmachten, weder Salonstückchen noch Opernparaphrasen spielten und trotzdem Erfolg hatten (Mendelssohns *Variations sérieuses* haben ihre Bezeichnung daher: ernsthafte Variationen). Sie spielten Weber, Hummel, Moscheles, außer eigenen Werken auch unter anderem Bach und Beethoven.

Beethoven studieren sie mit einer Genauigkeit, die mir zu denken gibt. Als Hiller in einem Hauskonzert Beethovens 5. Klavierkonzert aufführen will, aber nur ein Streichquartett zur Verfügung hat, spielt Mendelssohn *ad hoc* auf einem zweiten Klavier auswendig die Bläserstimmen. Hiller gibt später Beethovens Sonaten heraus, derart textgetreu, daß er den Fingersatz nur dort angibt, wo er original von Beethoven stammt. Die Pariser Aufführung der Beethovenschen Symphonien unter François-Antoine Habeneck in den Conservatoire-Konzerten wird ihnen das Qualitätsvorbild,² das sie nach ihrer Rückkehr nach Deutschland als Dirigenten verschiedener Orchester gegen beträchtliche Widerstände durchzusetzen suchen. Abänderungen ihrer eigenen Werke lassen sie allenfalls von ebenbürtigen Kollegen zu.

Ein ähnliches Verhältnis zur Texttreue läßt sich den Anträgen Schumanns an die erste deutsche Tonkünstlerversammlung in Leipzig 1847 entnehmen: Er beantragt eine »Section zur Ausfindigmachung verdorbener Stellen in classischen Werken«, und eine »Section zur Wahrung classischer Werke gegen moderne Bearbeitungen.«³ Das ist uns alles recht nahe.

Chopin steht der ganzen Sache etwas abseits. Reaktionär in seinem ästhetischen Interesse, sind vor allem Bach und Mozart seine Bezugspunkte. In seinen wenigen Konzerten führt er kaum Musik anderer auf, spielt sich aber mit Bach ein.

Die überlieferte Tatsache, daß Chopin jedes seiner Stücke jedesmal anders spielte, ist seit jeher Objekt großen spekulativen Interesses und diente auch mitunter dazu, jede interpretatorische Willkürlichkeiten dem Text gegenüber zu rechtfertigen (die unglückliche Quellenlage tat das ihre). Wie sah das der Meister? Als eine Schülerin die Noten

2 »Schon in den zwanziger Jahren wurde Beethoven in Paris mit einer Vollendung aufgeführt, die noch heutigen Tages in Deutschland nirgends gefunden wird«; Ferdinand Hiller: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Neue Folge, Leipzig 1871, S. 60.

3 Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 276–277.

seines eigenen Nocturnes nicht in die Stunde mitbrachte, wurde er zornig (»Je veux ou bien enseigner avec précision ou bien ne pas commencer du tout«).⁴ Als ein Schüler sich entschuldigt, weil er beim Vorspielen der Polonaise militaire eine Saite riß, sagt der für seine Leisespielerei oft auch kritisierte Meister: »Mein Lieber, wenn ich ihre Kraft hätte, und die Polonaise so spielte, wie sie gespielt werden soll, blieben am Ende gar keine ganzen Saiten mehr übrig.«⁵ Neben und in der virtuosen und halbimprovisatorischen Darstellung seiner eigenen Musik beginnt sein Text auch für ihn selbst ein Eigenleben zu führen.

Liszt Liszt ist ein ganz anderer Fall. Er wird dieser Zeit nicht zu den Komponisten gezählt, sondern zu den Virtuosen. Klaviervirtuosen waren Unterhalter, »Diener des Publikums«, wie Liszt selbst oft sagt, die deswegen ein ganz eigentümliches Repertoire zur Aufführung bringen. Hiller erklärt das so: »Die Menschen (die Musiker ausgenommen) hören lieber Bekanntes als Neues. Der Musiker ist zwar »auch ein Mensch, sozusagen« und er auch liebt die Werke, die er liebt, sich oft wieder vorzuführen oder vorführen zu lassen, aber das Neue hat einen eigenthümlichen Reiz für ihn, weil es seine Neugierde erregt und sein Auffassungsvermögen in höherem Grade in Anspruch nimmt. Das Publikum hingegen, in allen seinen Schichten, zieht vor, bequem zu genießen und man kann ihm kaum einen Vorwurf aus dem Triebe machen, der so tief in der menschlichen Natur begründet ist. [...] Einen faulen Topf (*un pot pourri*) nannte man vor nicht lange entschwundener Zeit eine Zusammenstellung beliebter Melodien, aus welchen man, vermittelt einiger Variationen, einiger mehr oder weniger flachen Durchführungen, eine Art von musikalischem Ganzen herzustellen sich bemühte. Unter dem höchst unrechtmäßigen Namen »Fantasie« wurde die Form später von großen Virtuosen benutzt, welche darin Gelegenheit fanden, neben gefälligem Allbekannten Unerhörtes zu bringen und durch die Macht des Kontrastes doppelt zu wirken.«⁶

Liszt ist zwar der anerkannte König der Virtuosen, aber dieser Gesetzmäßigkeit der Unterhaltungsindustrie kann er sich auch nicht entziehen. Man kann sich schwer eine Vorstellung von der trostlosen stilistischen Enge dieser Konzertform machen. Liszt berichtet aus Mailand: »Vor solch einem beinahe ausschließlich aufbeschränkte Opernmusik beschränkten Publikum wagte ich es, drei Phantasien meines Geschmacks vorzutragen, die gewiß wenig streng und wenig gelehrt sind, aber dennoch nicht in den gewohnten Rahmen paßten ... sie wurden beklatscht! Durch diesen schmeichelhaften

4 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, 3. Aufl., Neuchâtel 1988, S. 48.

5 Zit. nach Harold C. Schonberg: *Die grossen Pianisten*, Bern 1965, S. 414, Originalausgabe *The great pianists*, New York 1963.

6 Hiller: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, S. 9, 10.

Beifall ermutigt und meines Terrains mich sicher glaubend, wurde ich noch verwegener, lief aber dabei fast Gefahr, meinen kleinen Erfolg wieder aufzuopfern, indem ich den Hörern einen meiner letztgeborenen Lieblinge vorstellte, eine *Prélude-Etude* (*studio*), nach meiner Ansicht eine gute Arbeit. Das Wort *Studio* wirkte jedoch abschreckend, und ein Herr rief mir aus dem Parkett entgegen: »Ich komme ins Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht um zu studieren.«⁷

Schon die üblichen Opernparaphrasen werden also nicht automatisch vom Publikum akzeptiert, geschweige denn andere Kompositionen. Liszt kämpft nun darum, diesen engen Rahmen zu erweitern, er eliminiert die Mischprogramme, um wenigstens einigermaßen einheitlich programmieren zu können. Wenn er dem Publikum mehr zutraut, erhöht er die musikalischen Ansprüche, spielt Beethoven-Symphonien und Schubert-Lieder auf dem Klavier, erleidet dabei aber mitunter ästhetisch Schiffbruch. Bei einem Konzert in Paris zugunsten des Beethoven-Denkmal verlangt das Publikum als Zugabe die Paraphrase von Meyerbeers *Robert le diable*, einer von Liszts damaligen *Bra-vournummern*. Nach Wagners Bericht setzt sich Liszt mit den ärgerlich hingeworfenen Worten: »je suis le serviteur du public, cela va sans dire« an den Flügel und spielt »das beliebte Stückchen mit zerknirschender Fertigkeit«. Liszt schreibt: »Was ist das doch für eine widerliche Notwendigkeit in dem Virtuosenberufe – dieses unausgesetzte Wiederkäuen derselben Sachen! [...] Irgend eine kaiserliche Majestät tyrannischen Angedenkens erfand eine schöne Tortur, die darin bestand, das Opfer von Angesicht zu Angesicht mit einer Leiche zusammenzubinden. [...] Die Berühmtheit ist die Strafe für das Talent und die Züchtigung für das Verdienst.«⁸

Liszt erweitert sein Repertoire soweit wie möglich und betätigt sich mitunter als Allesfresser, offenbar spielte er Mendelssohn dessen d-Moll-Konzert *a vista* aus dem schlecht leserlichen Manuskript vor. Hiller schreibt etwas maliziös: »Mich überraschte es nicht, denn ich hatte längst die Erfahrung gemacht, daß Liszt die meisten neuen Sachen zum ersten Mal am schönsten spielte, weil sie ihm dann gerade genug zu tun gaben. Das zweite Mal mußte er schon dazu tun, wenn es für sein Interesse ausreichend sein sollte.«⁹

Für Liszt ist die Bearbeitung im Konzert also der Normalfall wie für andere Virtuosen auch, er benutzt sie aber zunehmend, um stilistisch breiter zu programmieren und auch, um der routinierten Langeweile zu entfliehen. Es gibt eine berühmte Ausnahme, die Aufführung der »Hammerklaviersonate«, von der Berlioz berichtet, Liszt habe keinen Ton ausgelassen noch hinzugefügt. Offenbar gab ihm das Stück gerade genug zu tun.

7 Zit. nach Peter Raabe: Franz Liszt, 2. Aufl., Tutzing 1968 (1931), Bd. 1: Liszts Leben, S. 64.

8 Ebd., S. 68.

9 Zit. nach Schonberg: Die grossen Pianisten, S. 167.

Der Realismus-Diskurs Die mißlungene Revolution von 1848 hat uns auf musikschriftstellerischem Gebiet vor allem in Deutschland viel papierene Erregung hinterlassen. Je weniger sich politisch bewegt, desto mehr wird proklamiert, gefordert, behauptet. Musik müsse politisch wirken und vom »Volk« ohne musikalische Bildung verstanden werden, Forderungen, denen die Musik der letzten dreißig Jahre in keiner Weise genüge.

Wichtiger Protagonist ist ausgerechnet eben der Franz Brendel, dem Schumann sein Amt als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* übergeben hatte. Er schreibt zum Beispiel: »Wenn ich sagte, die Musik müsse demokratisch sein, so konnte das nichts anderes heißen als: der Künstler sollte nicht das aussprechen, was er ausschließlich für sich hat, sein gesondertes Empfinden, oder Richtungen, wie sie einzelnen Kreisen der Gesellschaft eigen sind, das Partikulare; die Meinung war, daß die Stimmungen des Künstlers diejenigen sein müssen, welche das gesamte Volk bewegen. Der Künstler soll in seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben.«¹⁰

Welch ein Kontrast gegen die musikalische Haltung des drei Jahre früher gestorbenen Chopin; ein Aristokrat, so reaktionär in seinem ästhetischen Urteil, daß daraus ein musikalischer Fortschritt entsteht (darin von ferne Schönberg gleichend¹¹). Solche

10 NZfM 29 (1848), S. 224, zit. nach Martin Geck: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, Kassel 2001, S. 24.

11 Man erlaube mir die kleine Abschweifung: Ich finde es faszinierend, wie bei Musikern wie Chopin und Schönberg, die so gut wie nichts gemeinsam haben, weder Stil noch Epoche, noch Temperament, noch Absicht, noch Herkunft, sich bei näherer Betrachtung plötzlich Parallelen in Denken und Wirkung ergeben. Man vergleiche diese vier Zitate:

Chopin selbst: »Bach altert nie; die Struktur seines Werks gleicht den vollkommen gezeichneten geometrischen Figuren, in denen alles an seinem Platz und keine Linie zu viel ist« (zit. nach Camille Bourniquel: *Chopin*, Hamburg 1959, S. 143).

Über Chopins Musik: »Die Präludien bezeichnete ich als merkwürdig [...] es sind Skizzen, Studienanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. [...] Er ist und bleibt der stolze Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder was ihm frommt« (Robert Schumann 1837 über Chopins *Préludes*, in: *Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart 1982, S. 163).

Schönberg selbst: »Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner. / Von Bach habe ich gelernt: / 1. Das kontrapunktische Denken, d. i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können / 2. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen / 3. Die Unabhängigkeit vom Taktteil / Von Mozart: / 1. Die Ungleichheit der Phrasenlänge / 2. Die Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit / 3. Die Abweichung von der Geradtaktigkeit im Thema und in seinen Bestandteilen / 4. Die Kunst der Nebengedankenformung / 5. die Kunst der Ein- und Überleitung.« (Schönberg: *Nationale Musik*, in: Arnold Schönberg. *Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt 1992, S. 284).

Über Schönbergs Musik: »Kurze Motive, Ansätze zur Melodik versprühen in Leuchtkaskaden eines Klangs, der mir oft bizarr und abstoßend, oft bezaubernd und verwirrend scheint; eines Klangs, der

Musik wird als versponnen, elitär, als ekstatischer Selbstgenuß abgetan. Ein Carl Kretschmann schreibt: »Hatte Beethoven die alten traditionellen Formen zertrümmert, und aus einem Guß nach eigenen Gesetzen eine große Neugestaltung vollendet, so wurde es Aufgabe [...] seiner Epigonen, jene Formen aufzuweichen, und das so willig gemachte Material zum schönen Detail, zur kleinen Arabeske zu verarbeiten.«¹²

Ideologisch wird hier hochhoffiziell mit der Romantik abgeschlossen, ja abgerechnet. An diesem Zitat wird aber noch etwas anderes deutlich: Hier schreibt kein ausgebildeter Musiker. Hier findet die Invasion der Laien statt, die mehr Hegel studiert haben als Komposition. Erstaunlicherweise versucht Schumann, darauf einzugehen. Er spricht davon, »wie stark eben meine Musik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung«, er schreibt die 4 Märsche, das Album für die Jugend, versucht sich am Melodram als realistischem musikalischen Mittel, setzt Chöre homophon und syllabisch, so daß ein Peter Lohmann 1860 vom wohltätigen Einfluß Wagners auf Schumann schreibt. Die Wortführer der Neudeutschen können aber damit nicht zufrieden sein, denn mit solchen treuherzigen Mitteln konnte die Forderung nach Musik für die Massen natürlich nicht befriedigt werden. Schumann spürt das selbst und schreibt an Brendel: »Was sie für Zukunftsmusiker halten, das halt ich für Gegenwartsmusiker, und was sie für Vergangenheitsmusiker (Bach Händel Beethoven) das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker.«¹³ Ich verzichte im weiteren darauf, diesen Parteienstreit nachzuzeichnen. Bemerkenswert ist, daß sich beide Seiten auf Beethoven berufen, die Einheit der Romantik zerbricht, aber der Klassiker lebt.

Ab 1848: Eine Generation tritt ab, eine neue wird wirksam Felix Mendelssohn und seine Schwester sterben 1847 innerhalb weniger Monate. 1848 bricht die Februarrevolution in Paris aus. Liszt gibt sein letztes bezahltes Konzert, geht nach Weimar als Komponist. 1849 stirbt Chopin in Paris. In Dresden bricht der Maiaufstand aus, Wagner flieht nach Zürich. 1850: Uraufführung des Lohengrin unter Liszt. 1852 vollendet Wagner die Nibelungen-Dichtung. 1853: Schumanns Aufsatz »Neue Bahnen« (Ankündigung Johannes Brahms'). 1854: Liszt vollendet die Sonate h-Moll. Selbstmordversuch Schumanns, er wird in die Nervenheilanstalt Endenich gebracht, wo er 1856 stirbt. Innerhalb von knapp zehn Jahren tritt die Generation ab, deren Musik, wie wir gesehen haben, als veraltet denunziert wird. Liszt revidiert die Hälfte seiner Kompositionen, seine kompositorisch interessante Phase beginnt. Wagners »Nibelungen«-Tetralogie setzt eine Idee mit unab-

auf Farbe und Stimmung, auf Intensität und äußerste Konzentration aufs Wesentliche gestellt ist« (Richard Spechts Besprechung der Glücklichen Hand 1924, ebd., S. 242).

¹² Geck: Zwischen Romantik und Restauration, S. 20.

¹³ Geck: Zwischen Romantik und Restauration, S. 85.

sehbarer Wirkung auf die Bühne, die Verbindung von Realismus und Mythos. Was ist nun mit der Beethoven-Interpretation? Wir haben gesehen, daß sich beide Parteien im Realismus-Diskurs auf ihn berufen haben. Beethoven bleibt, aber ein neuer Beethoven.

Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens Es sei mir ein Ausflug auf das Terrain der Orchestermusik gestattet, nämlich zu Wagners Artikel »Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens«.¹⁴ Das ist kein »Man müßte ... man sollte ...«-Pamphlet, Wagner beschreibt seine eigene Aufführungspraxis: Seine erste Aufführung der Neunten findet 1846 in Dresden statt. Wir sehen darin alle Abstufungen der allmählichen Entfernung vom Text schön beieinander.

Wagner fängt mit etwas sehr Nachvollziehbarem an, nämlich mit den Konsequenzen des technischen Fortschritts. Beethoven verfügt noch nicht über Ventiltrompeten und -hörner. Wagner weist auf Stellen hin, wo diese, seiner Meinung nach sinnwidrig, aus Gründen der Tonart schweigen müssen. Er gibt kleine Detail-Korrekturen an wie:



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:



ABBILDUNG 1 Richard Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 262

Ich habe ein gewisses Verständnis für so etwas. Von der Position der heutigen Aufführungspraxis aus sind uns solche Dinge ein Greuel, weniger aber, wenn man sich den geringen Zeitabstand bei enormem technischen Fortschritt ansieht. In ähnlicher zeitlicher Entfernung wie zwischen Beethoven und Wagner befinden sich von heute aus gesehen die ersten Stücke der elektronischen Musik. Soll man heute nun, da diese Bänder hörbar alt sind, sie mit neuer Technik aufnehmen und die strenge Authentizität damit verletzen, oder soll man die knisternden alten Bänder benutzen, die den Stücken einen seltsam verstaubten Touch geben? Garantiert »möglichst original« immer eine Entscheidung im Sinne des Komponisten?

Wagner geht einen Schritt weiter, den nachzuvollziehen sich lohnt. Er kritisiert ein Balanceproblem im zweiten Satz, bei dem er die Ventilhörner als Verstärkung einsetzen möchte.¹⁵

- ¹⁴ Richard Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, in: *Schriften über Beethoven*, Stuttgart 1923, S. 255–290.
- ¹⁵ Die Partiturbeispiele sind der alten Gesamtausgabe entnommen: *Ludwig van Beethoven's Werke*, Serie I: Symphonien, Leipzig [1862–1865].



ABBILDUNG 2 Richard Wagner:
Zum Vortrag der 9. Symphonie
Beethovens, S. 264

ABBILDUNG 3 Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 9, 2. Satz, Takt 87–99, Bläuersatz

Das Balanceproblem ist ein kleines: Seit ich das letzte Mal die 9. Symphonie live gehört habe, ist einige Zeit verstrichen, ich glaube aber, das Bläsermotiv mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gehört zu haben. Wagner schlägt hingegen heftige dynamische Retuschen vor, dann dieses:

ABBILDUNG 4 Richard Wagner: Zum
Vortrag der 9. Symphonie Beethovens,
S. 266

Er schreibt: »Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in einer Orchesteraufführung deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lectüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszugs sich entnommen hätte?«¹⁶ Seltsam, nicht? Habeneck wurde zwanzig Jahre früher in Paris von keinem Mitglied der *haute musique* mangelnde Klarheit vorgeworfen. Wie ist das zu erklären? Wäre es eventuell möglich, daß das eine oder andere Orchester in Deutschland damals nicht auf »französischem« Niveau spielte?

Mendelssohn berichtet uns über sein Düsseldorfer Orchester, das gleiche, das Schumann zehn Jahre später übernehmen sollte: »Nur ist's auf die Länge mit allem guten Willen bei so beschränkten Mitteln unersprießlich, und die ganze Mühe fällt in den Brunnen. Ich versichere Dich, wenn man niederschlägt, und alle fangen einzeln an, aber keiner recht tüchtig und beim piano hört man, wie die Flöte zu hoch stimmt, und Triolen kann kein Düsseldorfer deutlich spielen, sondern er macht einen Achtel und zwei Sechszehntel, und jedes Allegro hört noch einmal so schnell auf, als es anfängt, und die Hoboe spielt E in c-Moll und alle Saiten-Instrumente werden unter den Röcken im Regen getragen, im Sonnenschein bloß – wenn Du mich einmal dies Orchester dirigiren hörtest, Dich brächten vier Pferde nicht zum zweiten Mal hin. Bei alledem sind ein Paar Musiker dabei, die jedem Orchester, ja sogar eurem Conservatorium Ehre machten, aber das ist eben das Elend in Deutschland, daß die Bassposaune und der Pauker und der Contrabassist vortrefflich sind, und alle übrigen höchst niederträchtig.«¹⁷ Das würde also heißen: Bearbeitung aus Notwehr.

Wagner bestätigt das indirekt, wenn er schreibt: »Crescendo subito piano: diese eine, so häufig vorkommende Nuance ist unseren Orchesterspieler meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintritts des piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten«. Daraus folgt: »Hiergegen sah sich Beethoven genötigt, auf dieselbe Virtuosität des Vortrags zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte [... D]ie in diesem Sinne konzipierten letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden.«¹⁸

Das ist ein nachvollziehbarer Grund für die Lisztsche Bearbeitung der 9. Symphonie für Klavier. Liszt wird nun auch gleich für eine schon recht weitgehende Umoktavierung in der Durchführung als Zeuge angerufen, in seiner Bearbeitung habe er das gemacht

¹⁶ Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 265.

¹⁷ Brief an Ferdinand Hiller vom 14. März 1835, zit. in Ferdinand Hiller: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen, 2. Aufl., Köln 1878, S. 39.

¹⁸ Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 257–258.

wie von Wagner fürs Orchester vorgeschlagen. Dieser kommt nun ins Komponieren, er spricht vom unthematischen Bläserintritt am Anfang der 8. Symphonie.

Allegro vivace e con brio. $\text{♩} = 69$. Componiert im October 1812.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F.C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

ABBILDUNG 5 Ludwig van Beethoven:
Symphonie Nr. 8, Anfang des 1. Satzes

Auch das fällt uns schwer, heute nachzuvollziehen. Einerseits ist es analytisch falsch. Wagner hat den starken Drang, eigene Kompositionstechniken historisch zu legitimieren und ist dabei nicht sehr wählerisch mit seinen Beispielen. (Wie ja auch wenig von der »ewigen Melodie« im ersten Satz von op. 101 zu entdecken ist. Das »Benedictus« der Missa solennis wäre das bessere Beispiel gewesen.) Andererseits: Wie trompetig muß der Oboist damals gespielt haben, daß man seinen Einsatz als thematische Störung empfand! Man führe sich einen solchen Holzbläsersatz vor dem inneren Ohr vor.

Schließlich endet Wagner in einer Umkomponierung der Sängerpartien. Eine Phrase des Baritons:

Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieses weiter zu motivieren, daß ich den vortrefflichen Sänger Weg, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Bariton solo mit freundschaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu bestimmte, statt:



Freu = de schö = ner Göt = ter = fun = ken,

mit Anschluß an den vorangehenden Takt zu singen:



Freu = de schö = ner Göt = ter = fun = ken!

Unsere akademischen Sängern der gediegenen englischen Dratorienschule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit ihre „Freude“ zweiviertelweise loszuwerden.

Fast eine Reviermarkierung. Wagner war hier. Was als Retusche beginnt, endet als Anverwandlung.

Etwas ist mir nun wichtig: Natürlich ist das eine Besitzergreifung. Ich muß allerdings sagen, daß mich nicht nur die Lektüre, sondern vor allem der Nachvollzug der Beispiele in diesem Aufsatz nachdenklich gemacht hat. Nicht daß ich im mindesten Beethoven in Wagners Version hören möchte. Seine strukturellen Überlegungen, auch die sehr zweifelhaften, bringen mich dazu, Stellen, die ich kenne, wie diese Bläserereinsätze, neu zu hören. Wer ein Stück umarbeitet, erkennt mehr als der, der es als gegeben akzeptiert.

Liszts Bearbeitung Und was tut Liszt wirklich? Ich hätte erwartet, daß seine Klavierbearbeitungen ähnlich frei mit dem Material umgehen, aber das ist nicht der Fall. Den ›unthematischen‹ Bläserereinsatz zum Beispiel am Anfang der Achten bringt Liszt, obwohl er – wenn schon – auf dem Klavier stört (Abbildung 7).¹⁹ Die folgende Flöte läßt er aus, weil der Mensch keinen sechsten Finger an der rechten Hand hat.²⁰ Aus demselben Grund oktaviert er in der von Wagner zitierten Stelle. Er ändert aus pianistischen Gründen, Artikulationen behält er sorgfältig bei und bemüht sich insgesamt merklich um möglichst wenig Abstand zum Original. Liszt zeigt sich hier überraschend als seinen Kollegen aus der ersten Romantiker-Generation angehörig. Die Wagnersche

ABBILDUNG 6 Richard Wagner:
Zum Vortrag der 9. Symphonie
Beethovens, S. 290

- ¹⁹ Franz Liszt: *Symphonies de Beethoven. Nos 8–9*, hg. von Zoltán Farkas, Budapest 1993 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 2, Bd. 19), S. 2.
- ²⁰ Pianisten sind solchen Vorgängen gegenüber nachsichtiger als Komponisten. Rudolf Kelterborn hält diese Auslassung für ein grobes Mißverständnis der Stelle. Er hat recht.

Allegro vivace e con brio $\text{♩} = 69$

f *Fiat* *p dolce* *Fiat* *p*

8 *Archi* *f* *Tutti* *ten.* *f sempre* *f*

ABBILDUNG 7 Franz Liszt: Symphonies de Beethoven, no. 8, Anfang des 1. Satzes

Vereinnahmung des Textes findet also auf dem Klavier nicht statt. Liszt wird vom »humble serviteur du public« zum wirklichen Interpreten Beethovens. Liszt Wendung zum Authentischen läuft gegen den Geist der Zeit, ist aber gut dokumentiert. Ich wähle hier ein weniger bekanntes, dafür aufschlußreiches Zitat. Schostakowitsch schildert in seiner Autobiographie seinen Lehrer Glasunow. »Was Glasunow über Liszts Spiel erzählte, unterschied sich sehr von dem, was wir uns gewöhnlich darunter vorstellen. Mit seinem Namen assoziierten wir Krach und Trara, in die Luft geworfene Handschuhe und so weiter. Doch Glasunow erzählte, Liszt habe einfach gespielt, genau und luzide [... Es ging um Beethovens cis-Moll-Sonate. Glasunow erzählte, Liszt habe sie sehr ruhig gespielt, sehr beherrscht, die tempi extrem moderato. Er enthüllte alle sogenannten »inneren Stimmen«. Das gefiel Glasunow besonders, denn als wichtigstes Element der Komposition galt ihm die Polyphonie.«²¹ Glasunow hat im übrigen Liszt und Anton Rubinstein gehört. Er zog Liszt vor. Liszts Schüler hingegen scheinen eher des Meisters Virtuosen-Epoche sich zum Vorbild zu nehmen.

Bearbeitet wird also, wie zu allen Zeiten außer der unseren, aus praktischen Aufführungsgründen. Dann, vor allem für Klavier: um Orchesterwerke bekannt zu machen, etwa in der Funktion, die heute die Aufnahmen erfüllen (Liszts Recitals, aber auch die offenbar epidemische Ausmaße annehmende Hausmusik). Und zuletzt: als ein Mittelding zwischen Anverwandlung, Analyse und kompositorischer Verbesserung.

²¹ Solomon Volkov: Zeugenaussage. Die Memoiren des Dimitri Schostakowitsch, Frankfurt a. M. 1981, S. 114.

In dieser letzten Art fängt das »Material«, der musikalische Text an, sich zu verselbstständigen. Kaum eine Generation alter Werke werden als so historisch empfunden, daß nicht ihre Substanz für Zeitgemäßeres umgegossen werden kann, im Extremfall ungefähr so, wie Vergil die Geschichten aus der Ilias umformt, nur daß da ungleich viel mehr Zeit zwischen den Dichtungen liegt.

Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ist solch gewaltsame Bemächtigung unerwünscht. Hat dieses kreative Tabu vielleicht zur seltsamen Situation beigetragen, daß wir zum Beispiel Schönbergs Musik nun seit bald einem Jahrhundert als »modern« betrachten?

Mythos

Du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann je ihm ent schlagen
Brünnhilde zu Wotan (Walküre, 3. Aufzug, 3. Szene)

Nicht straf ich dich erst,
deine Strafe schufst du dir selbst
Wotan zu Brünnhilde (Walküre, 3. Aufzug, 2. Szene)

Mythologische Elemente spielen eine wichtige Rolle in der literarischen Romantik. Novalis gibt folgende Definition des Romantischen: »Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, romantisier ich es.«²² Diese frühe Romantik ist wesentlich auch eine Gegenbewegung zur rationalen Entzauberung der Welt. Die griechisch-lateinische Mythologie, die seit der Renaissance eine kontinuierliche Quelle der Inspiration darstellte, wird auch von den Romantikern als Steinbruch benutzt, regt aber darüber hinaus zum spielerischen Eigenbau an. Hölderlin, Hegel und Schelling entwickeln 1797 die Umriss einer neuen Mythologie.²³ Es tritt der germanische Sagenkreis hinzu, auch da mit kunstvollen eigenen Zutaten: Die Loreley zum Beispiel ist keine alte deutsche Sage, sondern eine Schöpfung Brentanos, »auf alt gemacht«. Diese Entwicklung ist insofern von Bedeutung, als daß das 19. Jahrhundert ein eminent literarisches ist. Man liest nicht nur viel, man lebt auch in der Literatur. (»Man zog Werthers Sperlingsfrack an oder rollte mit den Augen wie Karl Moor« oder »die Akteure der großen revolutionären Ereignisse erschienen sich selbst und dem gebildeten Publikum als Darsteller von Rollen, die man aus der antiken

²² Zit. nach Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 13.

²³ Ebd., S. 81.

Literatur bereits kennt«.²⁴) Es gibt also eine direkte Wechselwirkung von Lesen und Leben.

Für die Musik selbst ist diese mythologische Bewegung zunächst nur in ihrer Textebene von Bedeutung. Erstens ist die Instrumentalmusik naheliegenderweise nur begrenzt einer Mythologisierung fähig. Sie beschränkt sich weitgehend auf Programme, aber da sind andere Stoffe mindestens genauso wichtig.²⁵ Zweitens findet in der Musik das alles mit der üblichen Verspätung von ein bis zwei Generationen statt, so daß die musikalische Romantik hart mit den Realismusforderungen kollidiert.

Aber auch die Forderung nach »realistischer« Musik war mit musikalischen Mitteln nicht zu erfüllen, wie wir bei Schumann gesehen haben, weil sich die Musik selbst strukturell dagegen wehrt.

Wagner findet nun einen genialen Ausweg: Er stellt mythische Geschichten auf die Bühne, die politisch gelesen werden können, ihn aber nicht zur musikalischen Realistik verpflichten. Das *Rheingold* beginnt als eine sozialistische Vision mit utopischer Musik. Diese Mischung ist tatsächlich auch für musikfremde Leute so attraktiv, daß sich Deutschland fünfzig Jahre später selbst verhält wie ein schlechtes Wagner-Libretto.

Mit dieser, allerdings wichtigen, Ausnahme läßt sich also sagen, daß die »Mythologisierung mit eigenen Zutaten« vorerst nur wenig Einfluß auf die Musik hatte, haben konnte. Jedoch: Auf die Musiker selbst, auf die Musikschriftsteller und auf das allgemeine Klima hatte sie sehr wohl Auswirkungen, wie ich im folgenden zu zeigen mich bemühe.

Die Musikessayisten: Hiller wirft dies 1870 ausgerechnet Hanslick vor: »Ich habe stets gefunden, daß in den Geschichten und Geschichtchen, die sich an hervorragende Künstler knüpfen, die Mythenbildung eine erstaunliche Rolle spielt: von dem was man noch am vorhergehenden Abend als lauterer Wasser getrunken hat, wird einem am folgenden Tage schon als von auserlesenem Wein gesprochen.«²⁶

Von der verstorbenen Generation eignet sich nicht jeder zur sofortigen Mythenbildung, bei Schumann stört das Spätwerk, bei Mendelssohn und Meyerbeer spielt der aufkeimende Antisemitismus eine Rolle.

²⁴ Ebd., S. 51–52.

²⁵ Vor allem Faust. »In der Oper die beiden Faust von Gounod und Boito, im Konzertsaal die Faust-Overtüre von Wagner, Faust von Berlioz, Faust von Schumann, Faust von Liszt – wir gestehen, musikalisch faustmüde zu sein. Wenn irgend etwas uns Goethes Dichtung zu verleiden vermöchte, so wäre es die unersättliche Passion der Komponisten, diesen hohen Mast zu erklettern, um ihre eigene Fahne darauf zu pflanzen«; Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken, hg. von Peter Wapnewski, Kassel 1989, S. 37.

²⁶ Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit, S. 61.

Chopin ist aus mehreren Gründen ein hervorragender Kandidat. Sein Werk ist abgeschlossen und übersichtlich. Seine Leidensgeschichte läßt sich beliebig sentimentalisiert.²⁷ Er spielt öffentlich nur eigene Werke, verhält sich den Werken seiner Mitromantiker gegenüber reserviert, er stirbt vor dem Realismusdiskurs. Chopins Persönlichkeit hat etwas isolationistisches, nicht jedoch seine Musik. Das ist schon ausführlich dargestellt worden, die Einflüsse Bellinis, auch Bachs, Cherubinis Kontrapunkt und so weiter: nur ist das nicht das, was in der Folge wahrgenommen wird. Während Liszt alles Mögliche in den Bannkreis des Klaviers bringt, steht Chopin in seiner Rezeption für das Selbstreferentielle unseres Instruments. Mit seinem Material mußte auch nicht so umgegangen werden wie wir das bei Beethoven gesehen haben, es war ja schon alles für Klavier geschrieben, man konnte sich also umso mehr mit der Person beschäftigen.

Brendel schrieb 1850: »Der Künstler soll in seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben.«²⁸ Welchen Volks? Mit dem Aufkommen des Nationalismus wird der ehemalige kosmopolitische Pariser Kreis nationalisiert, es entstehen grundverschiedene nationale Chopin-Bilder, der polnische Nationalkomponist, für die Franzosen das missing link zwischen den Clavecinisten und den Impressionisten; um die Heftigkeit dieser Vereinnahmungen zu zeigen, füge ich hier ein Zitat aus deutscher Sicht an. Chopin galt in Deutschland eine zeitlang als deutscher Komponist. In La Maras *Musikalischen Studienköpfe* befindet er sich in Band eins mit Schumann, Mendelssohn und – Liszt, nicht etwa in Band zwei, ausländische Meister, bei Boieldieu. Das klingt so: »Nicht mit den gewaltigen, titanenhaften Gestalten eines Beethoven oder Bach, oder anderer musikalischer Heroen freilich dürfen wir ihn vergleichen, dessen Muse keinen Aufschwung erhabenen Stiles kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast – nichts weiter; freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialischer Art.«²⁹ Man vergleiche das mit der polnischen Rezeption.

Sehr ähnlich werden uns die »Chopin-Spezialisten« geschildert, mit samtenem Ton, Esprit, vor allem in kleinen Stücken groß, die damals zum »feinsten Salongenre« gezählt

27 Auch liegt darin ein mythologisches Moment: Der Heros unterscheidet sich wesentlich vom Gott durch seine Sterblichkeit. Durch diese ist er uns auch näher. Die antiken Heroenkulte waren Totenkulte. »Der Glanz des Göttlichen, der auf die Gestalt des Heros fällt, ist eigentümlich vermischt mit dem Schatten der Sterblichkeit [...]. Zum Heros gehörte sein Kult: Im kleinen war es die gleiche Verehrung, die im großen den Unterweltsgöttern, den Beherrschern der Abgeschiedenen, dargebracht wurde [...]. Das Opfertier wurde mit dem Kopf nach unten über die Grube gehalten, nicht mit zurückgebogenem Hals für die Himmelsgötter in die Höhe gehoben«; Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 2: *Die Heroen-Geschichten*, München 1999 (Erstausgabe 1958), S. 12–13.

28 NZfM 29 (1848), S. 224, zit. nach Geck: *Zwischen Romantik und Restauration*, S. 24.

29 La Mara (d. i. Marie Lipsius): *Musikalische Studienköpfe*, Leipzig 1868–1913, Bd. 1, S. 282

werden. (Der Gerechtigkeit halber sei angefügt, daß die Deutschen dann den wichtigsten analytischen Beitrag dazu leisteten, ihn aus diesem Salonggenre wieder zu befreien.) Zwei spezielle Faktoren leisten dieser Umdeutung Vorschub: Chopins Schüler und die verwirrende Editionspraxis.

Chopins Editions-geschichte und Chopins Schüler Chopins Editions-geschichte ist ein ganz kompliziertes Geschäft; ich werde mich hüten, darin herumzuwaten. Nur soviel: Da Chopins Werke oft gleichzeitig in Frankreich, Deutschland, England nach verschiedenen Vorlagen erschienen und Chopin auch wohl teilweise wenig Kontrolle darüber hatte, gab es immer das verständliche Bestreben, den unsicheren Text durch mündliche Überlieferung zu sichern. Dies übernahmen Leute wie Tellefsen, die man heute nur in einer Funktion kennt, nämlich als Chopins Schüler.

Chopin hatte aber, nach Liszt, kein Glück mit seinen Schülern, der begabteste, Karl Filtsch, starb mit 15 Jahren. Ansonsten: ein Haufen Gräfinnen und Amateure.³⁰ Kaum einer von seinen Schülern hat auf dem Podium für längere Zeit Spuren hinterlassen, es werden in erster Linie Mikuli und Georges Mathias genannt, über deren Konzerttätigkeit kaum mehr zu erfahren ist, als daß sie zu einer gewissen Zeit stattgefunden haben muß.³¹ Es waren weitgehend Liszts Schüler, die Chopins Musik in großer Öffentlichkeit aufführten; der erste, der einen ganzen Klavierabend mit Chopin bestritt, war Carl Tausig. Soweit wir aus den Tondokumenten entnehmen können, hatte das Spiel der Liszt-Schüler wenig Gemeinsamkeiten, was wohl auf guten Unterricht schließen läßt. Die Chopin-Schüler Mikuli und Mathias hingegen werden nun erklärte Träger einer mündlichen Tradition, die sie an die folgende Generation weiterreichen. Eine dieser Weiterreichungen möchte ich nun untersuchen, nämlich die von Mikuli.

Karol Mikuli, 1819 geboren, kommt nach anfänglichem Medizinstudium nach Paris und studiert als 25-jähriger vier Jahre bei Chopin. Darauf geht er einer zehnjährigen Konzerttätigkeit in Osteuropa nach, über die ich nichts weiter in Erfahrung bringen

- 30 Beispielsweise Adolf Gutmann (1819–1882), Widmungsträger des cis-Moll-Scherzo, »Lieblingsschüler« Chopins, »le favori de Chopin, sinon son meilleur disciple!« (Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, S. 242). Es ist mir nicht klar, wie solche Urteile zustande kommen. Außer seiner eigenen Selbstdarstellung habe ich wenig Positives über ihn gelesen, jedenfalls nichts, was ihn zum Fackelträger der Chopinschen Kunst zu machen geeignet wäre. Wilhelm von Lenz über ihn: »ein roher Geselle am Piano, aber von blühender Gesundheit und herkulischen Knochen [...]. Ich habe ihn gehört bei Chopin, er spielte wie ein Lastträger [...]. Chopin hatte sich nun einmal die Mühe gemacht, aus diesem Klotz einen Zahnstocher zu schnitzen«; zit. nach Schonberg: Die grossen Pianisten, S. 149.
- 31 Über George Mathias, den »Begründer der französischen Chopin-Tradition«, etwas in Erfahrung zu bringen, ist ein mühseliges Vergnügen. Eigentümlicherweise wird dieser Traditionsstifter weder im New Grove noch in der MGG erwähnt. Clara Schumann hat den Zwölfjährigen gehört, und war begeistert; vgl. Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, S. 246–247.

konnte. 1858 läßt er sich in Lemberg (L'viv) nieder und wird Direktor der dortigen Musikschule. Er ist uns bekannt als Editor einer Chopin-Ausgabe, die verschieden bewertet wird, mit langen Anmerkungen zum Unterricht Chopins. Der Virtuose Moriz Rosenthal, Schüler von Mikuli, soll über ihn gesagt haben, er habe Chopin begriffen, wie ein Talent eben ein Genie begreift.

Der nächste, der nach der Ansicht aller Autoren, die ich gelesen habe, die Palme der direkten Nachfolge tragen darf, ist Raul Koczalski (1885–1948). Von diesem existieren Bücher und relativ viele Aufnahmen. An diesem Beispiel möchte ich ihnen zeigen, wie undurchdringlich der Mythos von der mündlichen Überlieferung mittlerweile geworden ist. Koczalski muß ein sehr spezielles Wunderkind gewesen sein, es ist uns ja einiges von Mozart und Mendelssohn überliefert, aber gegen Koczalski haben sie keine echte Chance. Er betritt als Vierjähriger die Bühne mit einem durchaus ernsthaften Programm, mit fünf komponiert er sein op. 46, mit elf feiert er sein tausendstes Konzert, war schon als Kind Hofpianist des Schahs von Persien (allenfalls vergleichbar mit Gott Hermes, der eine halbe Stunde nach seiner Geburt eine Schildkröte erwürgte, um sogleich aus ihrem Panzer den Resonanzkasten der Ur-Harfe zu bauen).

Der Unterricht bei Mikuli beginnt, als er sieben ist, und dauert vier Jahre, Mikuli stirbt 1897, als Koczalski zwölf Jahre alt ist. Koczalski berichtet uns begeistert von diesem Unterricht.³² Der Unterricht fand im Sommer statt, Koczalski erhielt jeden Tag zwei Unterrichtsstunden, außerhalb derer es ihm verboten war, das Instrument zu berühren, dies jeweils fünf Monate lang. Ich habe nun wirklich kein Problem mit autoritären Unterrichtsformen, aber dies scheint mir doch das Maß des Erträglichen etwas zu überschreiten. Wenn das wirklich so stattgefunden hat, so wage ich mindestens zu bezweifeln, daß ein Kind dieses Alters unter den bewußten Umständen fähig sein soll, Chopins Stilistik soweit nachzuvollziehen, daß zwanzig Jahre später eine Weitergabe an uns von Belang sein soll.

Was sein Buch betrifft, so scheint es mir, ohne die Gloriole der direkten Nachfolge gelesen, bisweilen banal. Er schreibt zum Beispiel über die Etüde op. 10/5: »Le charme de la conception, l'énergie du rythme, la caressante mélodie font de cette étude une des compositions les plus appréciées de Chopin«, über die Etüde op. 25/9: »Cette courte composition en sol bémol majeur est d'une grâce caressante. La mélodie en est pétillante, l'harmonie des plus variées et tout à fait originale.«³³

32 Raoul Koczalski: *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, Paris 1998.

33 Raoul Koczalski: Vier Klaviervorträge, nebst einer biographischen Skizze, sowie den Aufsätzen: Chopin als Komponist und Chopin als Pianist, und einer eingehenden Analyse aller zum Vortrag bestimmten Werke, Leipzig 1909, zit. nach Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, S. 9, 10, 77, 131.

Die interessanteste Sache im Buch ist eine ausgezierte Variante des Es-Dur-Nocturnes, die er über Mikuli von Chopin haben will.³⁴ Von Koczalski gibt es zwei sehr schöne Aufnahmen dieses Nocturnes, aber er spielt durchaus nicht diese genaue Variante, und vor allem zweimal anders. Warum zweimal verschieden? Das zeigt doch, daß selbst Koczalski die Variante als das ansah, was sie mit großer Wahrscheinlichkeit ist, nämlich eine Verzierungs-vorlage, ein Bearbeitungsvorschlag und keine heilige Überlieferung. Im weiteren fällt auf: Koczalski begeht in beiden Aufnahmen einen schweren Lesefehler. Er liest in Takt 25 Dur statt Moll, während er in der ersten Aufnahme seinen Fehler nach einem punktierten Viertel korrigiert, wiederholt er ihn in der zweiten Aufnahme im nächsten Takt, das kann also auch keine heilige Überlieferung sein. Mir macht das eher den Eindruck eines alten Herrn, der schon lange nicht mehr in die Noten geschaut hat. Seine selbst angegebene Dynamik, Agogik und Artikulation ignoriert er ganz (CD 1, track 30 und 31).³⁵

Wohlverstanden: Nichts soll uns daran hindern, Koczalskis Hinterlassenschaft auszuwerten; diese Nocturne-Aufnahmen empfehle ich Ihnen speziell, da sie mir ausgesprochen gut gefallen. Die sängerische Agogik der Fiorituren (vergleichbar mit Czernys Angaben in seiner Klavierschule op. 500) und der sparsame Pedaleinsatz scheinen mir darüber hinaus bemerkenswert. Andererseits glaube ich, daß eine stilistische Auswertung nur sehr behutsam geschehen soll, weil die Überlieferung im vorliegenden Fall eine prekäre ist. Wahrscheinlich hören wir nicht Chopins Enkel, sondern vor allem, wie Chopin um 1920 aufgeführt wurde. Und nebenbei: Zwischen Wagners Artikel über die Beethoven-Symphonien und Beethovens Tod liegen vierzig Jahre. Zwischen Chopins Tod und der Aufnahme Koczalskis sind es siebenzig Jahre. Wer von beiden ist originaler?

34 Koczalski: *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, S. 137–141.

35 Koczalskis Karriere scheint nicht geradlinig verlaufen zu sein. Der sonst überaus wohlwollende Walter Niemann schreibt: »Man sieht das beispielsweise an dem Polen Raoul Koczalski. Wer spricht heute noch von ihm? Und doch setzte er als Siebenjähriger und Chopinspieler die Welt in Erstaunen; dann warf er sich aufs Opernschreiben, und schon der gereifte Jüngling hielt pianistisch nicht mehr, was das Wunderkind versprochen. [...] Wie muß es in der Seele dieser Wunderkinder und Knabengreise aussehen!« (Walter Niemann: *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 218). Der weniger wohlwollende Claudio Arrau: »Der schlechteste Chopin, den ich kenne, wird von sogenannten Chopin-Spezialisten gespielt. In Deutschland wurde ein Mann namens Koczalsky abgöttisch verehrt. Er spielte ausschließlich Chopin. Es war miserabel«; *Leben mit der Musik*, München 1987, S. 181.

Und nun?

Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen
die Romantik blieb ich doch selbst immer ein
Romantiker, und ich war es in einem höhern
Grade, als ich selbst ahnte. Heinrich Heine³⁶

Wir sehen also zwei Bewegungen, die sich nach 1850 vom Text entfernen, die Bearbeiter und die Mythologen. Der wesentliche Unterschied: Die Bearbeiter führen durch den Akt des Bearbeitens eine kritische Diskussion mit der Substanz des Originals. Ihre Mittel und Entscheidungen können wir nachvollziehen und eventuell auch selbst abändern.

Die Mythologen postulieren eine mündliche Tradition, die den Glauben an solche Traditionen schon voraussetzt. Das ist ein selbstrefentielles System, unserem Nachvollzug entzogen; eine Spezialreligion, die von Gläubigen durchaus unterschiedlicher Berufsgrade weitervererbt wird.³⁷

Nach einem strengen Ansatz der aufführungspraktischen Bewegung sind »nur Betrachtungsweisen, Analysemethoden, Denkansätze aus der jeweiligen Entstehungszeit relevant für ein angemessenes, echtes Musik- und Werkverständnis.«³⁸ Nun ist aber paradoxerweise die Bearbeitung des Notentexts eine wichtige historische Methode, während die Überlieferung von mythischen Absichten und, mit Verlaub, einer gewissen instrumentenspezifischen Neigung zur Eitelkeit angekränkt wirkt. Um mit diesem Dilemma umzugehen zu können, schlage ich folgendes Verfahren vor: Man nehme zur Gewinnung aufführungspraktischer Erkenntnisse nur die unmittelbaren, möglichst zeitnahen Zeugnisse zu Hilfe. Zu struktureller musikalischer Erkenntnis gelange man durch Bearbeitung. Ultrahistorische Aufnahmen benutze man, um zu realisieren, was alles auch noch möglich wäre außerhalb unserer wenig hinterfragten stilistischen Norm; im Bewußtsein, daß man damit vielleicht ein Stück tradierten Komponistenwillens, vielleicht aber auch nur den abgewetzten Schlafrock des entsprechend angejahrten Interpretationsmeisters in Händen hält.

Wie kreative Metamorphose bei Chopin aussehen kann, zeigt uns einer der größten Pianisten der Vorkriegszeit: Leopold Godowsky, Nachfolger und Rivale Busonis in Berlin. Von ihm stammen 52 Chopin-Etuden-Bearbeitungen, von atemberaubender Virtuosität und geradezu satanischem pianistischen Erfindungsreichtum. Hände werden

³⁶ Heinrich Heine: *Geständnisse* (1854), in: *Sämtliche Schriften*, München 2005, Bd. I, S. 447.

³⁷ Ich bin überzeugt, daß es im Wagner-Gesang eine parallele Entwicklung gibt; vgl. Arne Stollbergs Beitrag im vorliegenden Band.

³⁸ Zit. nach Rudolf Kelterborn, der den Standpunkt einiger seiner Kollegen von der Schola Cantorum Basiliensis wiedergibt, in: *Exzeptionelle Einfälle und meisterliche Routine*, unveröffentlichter Beitrag zum Symposium *Bach-Rezeption in der Schweiz*, Zürich, 26.–29. März 2003.

vertauscht, ganze Stücke in die linke Hand verlagert, Passagen gespiegelt oder bisweilen zwei Etüden übereinandergelegt. Diese Bearbeitungen haben Godowsky viel Kritik eingetragen. Seine Antwort beschreibt eine Synthese aus Texttreue und Bearbeitung: »Da der Autor gegen jede und jegliche Änderung des Originaltextes einer Komposition ist, wenn diese eben im Original vorgetragen wird, würde er jeden Künstler verdammen, der im geringsten in ein Werk von der Bedeutung der Chopin-Etüden hineinpfuschen wollte. Die Original-Etüden Chopins bleiben aber hier völlig unangetastet; sie behalten ihre ewige Bedeutung nach wie vor. Der Autor glaubt sogar, daß, bei emsigem Studium der vorliegenden Versionen, sich manche bislang verborgenen Schönheiten der Original-Etüden dem aufmerksamen Leser enthüllen werden.«³⁹ In *Badinage* kombiniert Godowsky kurzerhand die beiden von Koczalski salbungsvoll besprochenen Etüden (op. 10/5 und op. 25/9) und auch ein bißchen von op. 10/10 (CD 1, track 32, in der sensationellen Interpretation von Marc Hamelin).

Eine Überlegung zum Schluß: Ich finde, wir sollten diese Bearbeitungen studieren, vor allem die von der raffinierten Sorte, wie eben Godowsky. Es kann aber nicht unser Ziel

- 39 Leopold Godowsky: *Studien über die Etüden von Chopin*, Berlin 1903, Vorwort, S. IV. Die Argumentation ist eigentlich: Je weiter vom Original entfernt, desto eigenständiger bleibt sowohl die Bearbeitung als auch die Vorlage. Die Linie geht von Brahms, der den vierten Satz der 1. Sonate von Carl Maria von Weber umkomponiert, indem er die durchgehende Sechzehntellinie in die linke Hand legt, über Godowsky bis zu Jürg Wyttenbachs Neukomposition der Variationen aus Beethovens op. 109 nach Originalskizzen. Die andere Linie, Busonis »konzertmäßige Bearbeitungen«, sind viel näher am Original, wirken daher manchmal wie Verbesserungen und werden darum von den Komponisten wenig geschätzt; vgl. den Briefwechsel Busoni-Schönberg über op. 11/2 in 1909 (zit. nach Arnold Schönberg. *Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 64): Busoni: »Ich habe ihre Stücke nun den 5. Tag bei mir u. habe mich täglich mit ihnen beschäftigt. Ich glaube Ihre Absichten zu erfassen u. getraue mich, nach einiger Vorbereitung, die Klänge und Stimmungen nach Ihrer Erwartung wiederzugeben [...]. Um meine Beichte zu beenden, erfahren Sie, daß ich (unbescheidenerweise) Ihr Stück »uminstrumentiert« habe.« Nach Schönbergs anfangs eher diplomatischem Widerstand schlägt Busoni eine gleichzeitige Herausgabe des Originals und der Busonischen Paraphrase vor. Schönberg: »Ich kann doch unmöglich mein Stück herausgeben und daneben eine Bearbeitung, die zeigt, wie ich es hätte besser machen sollen [...]. Ich glaube, mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines festen Willens, bestimmter Neigungen, greifbar deutlicher Empfindungen. Was er nicht tut, ist nicht, was er nicht kann, sondern was er nicht will. Was er tut, ist nicht, was auch anders geschehen könnte, sondern was er tun muß. Er hat also Eigenart, Stil und ist organisch. Eine Transkription erweckt in mir die Befürchtung, daß sie entweder hineinträgt, was ich grundsätzlich, oder meinen Neigungen folgend, vermeide; hinzufügt, was ich – in den Grenzen meiner Persönlichkeit – nie hätte finden können, was mir also fremd, oder unerreichbar ist; auslöst, was mir notwendig erscheint, verbessert, worin ich unvollkommen bin und unvollkommen bleiben muß. Eine Transkription tut mir also unbedingt Gewalt an: Ob sie meinem Werk nun nützt oder schadet ...«. In diesem Briefwechsel kündigt sich meiner Meinung nach der Abschied von der interpretatorischen Romantik an.

sein, jede hinterletzte Bearbeitung des 19. Jahrhunderts aufzuführen, viele davon waren für den folgenden Tag geschrieben. Aber vielleicht sollten wir, historisch genau wie wir nun mal sind, selbst anfangen zu bearbeiten. Es wäre den Versuch wert, aus pianistischen wie historischen Gründen; und zur Vermehrung unserer Einsicht.

Tomasz Herbut

**Chopins Pedal. Bemerkungen
eines heutigen Interpreten**

Das Thema meines Beitrags, der für mich eine Art wissenschaftlicher Premiere darstellt, beschäftigt mich seit Jahren. Als polnischer Pianist war ich stets mit dem Werk von Fryderyk Chopin konfrontiert. In den ersten Jahren meiner pianistischen Karriere wurde von mir automatisch verlangt, die Werke von Chopin in die Programme meiner Konzerte einzuschließen – was ich eine gewisse Zeit lang auch gerne tat. Die Musik von Chopin spielt in meinem Geburtsland Polen eine unglaublich große Rolle, nicht nur als musikalisches, sondern auch als historisch-politisch-patriotisches Phänomen. Als emigrierter polnischer Künstler fühle ich mich in der glücklichen Position, das Werk von Chopin nur im musikalischen Kontext betrachten zu können, frei von den außermusikalischen Aspekten dieser Musik. Aus der Perspektive einiger Jahre als ausführender Pianist und Pädagoge kann ich Ihnen anvertrauen, daß Chopin zu meinen Lieblingskomponisten gehört, ohne jedoch alleine und despotisch meine Musikwelt zu beherrschen.

Überdies hat mich zu diesem Beitrag ein Gespräch mit einem der größten Pianisten unserer Zeit inspiriert, welcher mir sagte, daß man auf dem modernen Flügel Chopins Pedal nicht so realisieren kann, wie er es in seinen Manuskripten vorgeschrieben hat. Diese These hat mich stutzig gemacht und – als manchmal quer denkender Künstler – zu eingehenden Recherchen angespornt.

Wenn man über das Pedal bei Chopin spricht, kann man die charakteristischen künstlerischen und ästhetischen Prinzipien nicht aus den Augen lassen, unter welchen Chopin lebte und arbeitete. Dem klassizistisch geordneten Biedermeier der Frühromantik wurde eine geheimnisvolle, mehrdimensionale Welt der Romantik gegenübergestellt. Diese Welt zu verwirklichen war auf dem Hammerflügel Schuberts nicht möglich. Überdies war Chopin in seiner kompositorischen, aber auch pädagogischen Arbeit gleichzeitig extrem minutiös und ›open-minded‹. In seinen Werken finden wir oft zwei oder drei Pedal-Anweisungen für die gleiche Stelle. Pedal spielt im Werk von Chopin eine äußerst wichtige Rolle. Es unterstreicht, was uns in Chopins Kompositionen neu erscheint: den harmonischen Reichtum, die strukturelle Komplexität, die rhythmische Raffinesse.

Erwähnt seien auch die Instrumente, die ihm zur Verfügung standen – Erard- und Pleyel-Flügel. In diesem Kontext ist es nämlich sehr wichtig, daß die Nachschwingzeit der Saiten auf diesen Instrumenten sehr kurz ist. Das Pedal gibt ihnen die nötige Tiefe und Perspektive.

Es ist möglich, über Chopins persönliche Klangvorlieben Bescheid zu wissen: Es gibt dafür genügend Zeugnisse, die uns durch seine Schüler zugekommen sind. Er liebt und notiert dementsprechend in seinen Werken einen geflüsterten, mehrschichtigen Klang:¹

[illegible]

BEISPIEL 1 Chopin: Etüde op.25/1 (oben)

BEISPIEL 2 Chopin: Prélude op.28/8 (unten)

Chopin benutzte auch ›Fingerlegato‹ als eine Art der Pedalisierung. Dieses ergibt in Kombination mit der raffinierten Pedalisierung ganz wunderbare Klangeffekte.

BEISPIEL 3 Chopin: Ballade g-Moll, op. 23, Kopfmotiv

¹ Die Zeugnisse aus Chopins Schülerkreis wurden bekanntlich gesammelt in Jean-Jacques Eigeldingers Buch *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988. Falls nicht anders vermerkt, stammen die Notenbeispiele aus der neuen Chopin-Gesamtausgabe, *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Kraków 1967-.

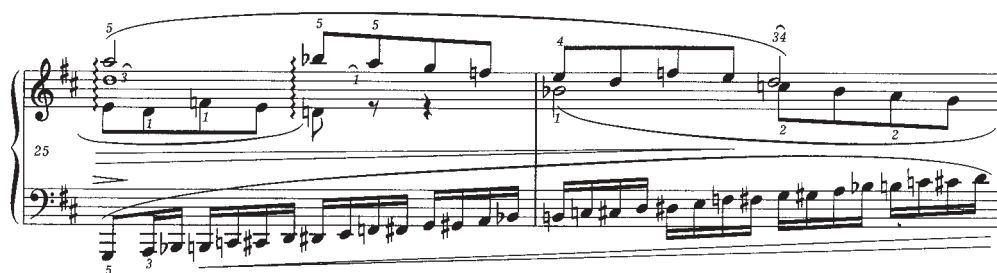
Bars 72-75 In order to avoid an excessive mingling of melodic notes and retain complete harmony, which would be ensured by Chopinesque pedalling, the latter can be somewhat modified by a simultaneous application of a "harmonic legato" in the L.H. (fingers sustain the harmonic notes):

BEISPIEL 4 Jan Ekier: aus dem kritischen Bericht zur Ausgabe der Ballade g-Moll



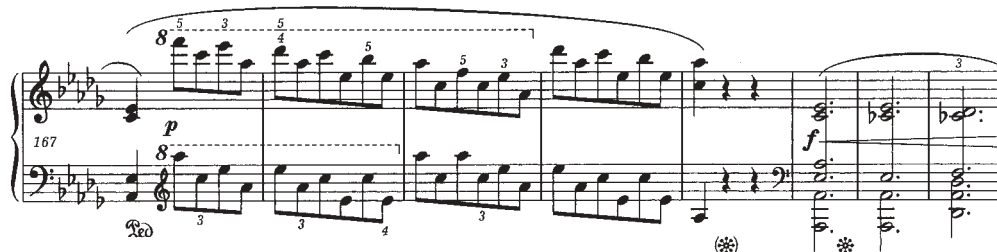
Seine Schreibweise in solchen Passagen deutet auch darauf hin, welche Art der Pedalisierung der Komponist gemeint hat: Im letzten Beispiel gibt Chopin den Noten, welche mit den Fingern niedergehalten werden sollen, eine andere Notation.

Die Pedalisierung dient bei Chopin auch als Mittel der Darstellung des musikalischen Raumes, welcher einen vielschichtigen orchestralen Klang ergibt.



BEISPIEL 5 Chopin: Dritte Sonate h-Moll, op. 58, 1. Satz, Takt 25–28

Diese Arbeit mit dem Pedal erscheint uns aus heutiger Sicht als ein Vorbote des klanglichen Impressionismus:



BEISPIEL 6 Chopin: Scherzo Nr. 3, op. 39, Takt 167–174

Die Neuerungen Chopins auf dem Gebiet der Pedalisierung betreffen auch das Spiel mit der Vermischung von Harmonien und mit der Kontrastierung der Artikulation. Das Präludium b-Moll gibt uns das beste Beispiel für das erste Phänomen. Extrem lange Klangflächen, welche mit einem und demselben Pedal kreiert werden, werden kurzen, sparsam oder kaum pedalisierten Flächen gegenübergestellt (was uns an die Klangeffekte des frühen Prokof'ev denken lässt). Heutige Interpreten müssen dabei einen wesentlichen Unterschied bedenken: Das pedallose Spiel klingt auf den Instrumenten aus der Zeit Chopins ganz anders als auf dem modernen Flügel. Dies zeigt uns zum Beispiel die revolutionäre Darstellung des musikalischen Raumes durch die Kontrastierung der artikulatorischen Flächen in der Etüde a-Moll op. 25/4 oder in der Fantasie f-Moll, wo *legato* mit *non legato* beziehungsweise mit *staccato* zusammenprallt.

BEISPIEL 7 Chopin: Fantasie f-Moll, op. 49, Takt 127–141

Chopins Pedalisierung auf dem modernen Flügel Grundsätzlich basieren alle meine hier vorgeführten Überlegungen auf dem Text von Chopin in der »Nationalen Ausgabe« von Jan Ekier, die ich als die zur Zeit beste betrachte. Ich benutze sie sowohl als Interpret als auch als Pädagoge. Sie ist mittlerweile auch in Westeuropa erhältlich. In meinen Augen sticht sie durch die sehr komplexe Darstellung von Chopins Text hervor. Besonders

wertvoll sind dabei die Text- und Pedalisierungsvarianten, welche Chopins eigenhändigen Anmerkungen in den Notenexemplaren seiner Schüler entnommen sind.

Chopin hat seine Pedalbezeichnungen sehr detailliert notiert und auch von seinen Schülern einen sehr präzisen Gebrauch des Pedals verlangt. Oft gibt es mehrere Versionen der Pedalisierung für die gleiche Stelle. Chopin hat immer die Eigenschaften des Instrumentes, aber auch die pianistischen Möglichkeiten des Schülers in Betracht gezogen. Aus heutiger Perspektive kann man sogar von einem »sechsten Sinn« Chopins für die Akustik sprechen. Das gilt auch für heutige große Konzertsäle. Chopins Pedalisierung stellt große Ansprüche an den Interpreten. Sie verlangt eine vollkommene Unabhängigkeit von Händen und Füßen.

Seine Pedalbezeichnungen haben aber auch immer einen musikalischen Sinn und folgen einer musikalischen Logik. An dieser Stelle muß ich ein Phänomen in der Chopin-Rezeption erwähnen, das nicht immer positiv zu werten ist: die so genannten Interpretationstraditionen. Wie wir wissen, gehört die Musik Chopins zu den Lieblingserscheinungen der Musikgeschichte. Sie war, ist und wird auch in der Zukunft sowohl beim Publikum als auch bei den Pianisten sehr beliebt sein. Für viele Musiker und Verleger der früheren Generationen war die originale Pedalisierung von Chopin »unsauber«. Es wurde ein »sauberes«, harmonisch klares Spiel angestrebt. Dies spiegelte sich in älteren Ausgaben von Chopins Werken,² in denen die manchmal revolutionäre Vision der originalen Pedalisierung oft zugunsten einer harmonisch klaren Vorstellung der entsprechenden Stelle korrigiert wurde.



- 2 Die Beispiele sind, neben der Gesamtausgabe, folgenden Ausgaben entnommen: Polonaisen, hg. von Ewald Zimmermann, München 1972; Polonaisen, hg. von Karol Mikuli, Leipzig 1879 (Pianoforte-Werke, Bd. 5); Sonates pour piano, hg. von Ignacy Paderewski, Warszawa 1949 (Oeuvres complètes, Bd. 6).

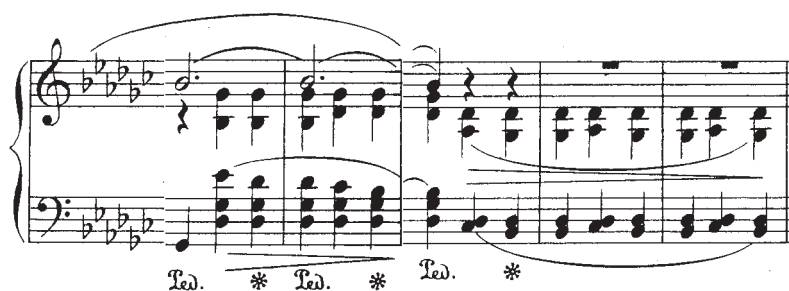
110

113

BEISPIEL 8 Chopin: Polonaise fis-Moll, op. 44, Takt 110–116 in der Ausgabe von Jan Ekier
(gegenüberliegende Seite) BEISPIEL 9 in der Ausgabe von Ewald Zimmermann (oben)
BEISPIEL 10 in der Ausgabe von Karol Mikuli (unten)

88

BEISPIEL 11 Chopin: Klaviersonate Nr. 2 b-Moll, op. 35, Scherzo, Takt 88–92
in der Ausgabe von Jan Ekier BEISPIEL 12 in der Ausgabe von
Ignacy Paderewski (nächste Seite oben)



In der heutigen Aufführungstradition ist es üblich, daß man grundsätzlich alles mit Pedal spielt. Es wäre aber doch zu überlegen, ob gewisse Stellen in der Musik Chopins auch ohne Pedalgebrauch ihre expressive Kraft entfalten können:



BEISPIEL 13 Chopin: Etüde op. 25/11, Takt 1–4

Wir finden bei Chopin vielerlei Arten der Pedalisierung:

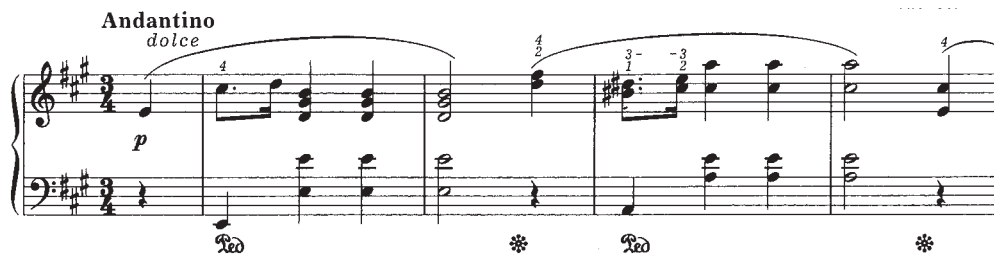
- Das traditionelle Synkopen-Pedal, welches das Legato-Spiel unterstreicht. Das Pedal wird dabei nach dem Anschlagen des Tons gewechselt.
- Das Pedal wird oft kurz vor der Wechsel der Harmonie betätigt. Diese Art der Pedalisierung eignet sich für äußerst saubere Harmonie-Änderungen.
- Das rhythmische Pedal. Gleichzeitig mit dem Anschlagen der Note auf der Tastatur wird das Pedal gedrückt. Es setzt voraus, daß gerade zuvor keine Harmonie mit dem Pedal gehalten wird.

Zu den revolutionären Arten der Pedalisierung bei Chopin gehört ein Spiel mit Konsonanzen und Dissonanzen auf einem Pedal.



BEISPIEL 14 Chopin: Polonaise-Fantasie As-Dur, op. 61, Takt 1–2

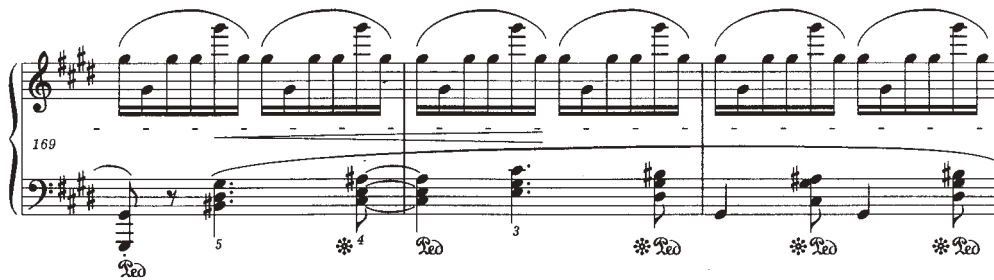
Im Präludium A-Dur wird damit die Dissonanz von der Konsonanz ›einverleibt‹:



BEISPIEL 15 Chopin: Präludium A-Dur, op. 28/7, Takt 1–4

Das Pedal bei Chopin ist ein Zeichen seiner musikalischen Denkweise. Es unterstreicht meistens das Legato-Spiel und verrät auf diese Weise die musikalischen Wurzeln Chopins in einem vokalen, langatmigen Denken.

Volle Harmonien werden durch das Pedal unterstützt, es wird aber oft gegen den Puls betätigt:



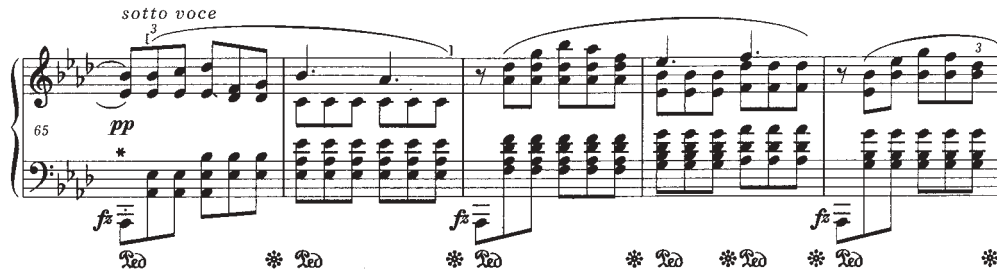
BEISPIEL 16 Chopin: Ballade Nr. 3 As-Dur, op. 47, Takt 169–171

Das Pedal wird immer als bewußt eingesetztes Mittel des Ausdrucks benutzt. Am Schluß des vierundzwanzigsten Präludiums wechselt Chopin das Pedal auf den drei letzten Tönen nicht. Wenn wir den Einzelton D ohne Pedal spielen, erklingt der harmonische Partialton Fis. Es erklingt also implizit eine große Terz und das Ganze erscheint uns als ein Dur-Akkord. Chopin wollte aber, daß dieses Präludium entschieden in Moll endet; deswegen hat er ein einziges Pedal angegeben.



BEISPIEL 17 Chopin: Präludium op. 28/24, Takt 73–76

Artikulation ist ein essentielles Mittel zu einer verständlichen und klaren Darstellung von Chopins Intentionen bezüglich des Pedalgebrauchs. Er benutzt oft das Viertel- und Halbpedal als Mittel zur Klärung des harmonischen Ablaufes. Es werden oft sehr schnelle Pedalwechsel mit einem lockeren Fuß verlangt. Im folgenden Beispiel wird dadurch die Baßnote gehalten.



BEISPIEL 18 Chopin: Präludium As-Dur op. 28/17, Takt 65–70

Heutige Pianisten können auch das dritte, so genannte Sostenuato-Pedal benutzen. Dies kann als Kompromiß gelten, welcher die technischen Errungenschaften des modernen Flügels ausnutzt.

Das ›harmonische Legato‹ oder Fingerlegato, das wir bereits angesprochen haben, wird sehr oft als Art der Pedalisierung in Chopins Musik benutzt. Einer Übernahme dieser Technik auf dem modernen Flügel steht selbstverständlich nichts im Wege.

Ich hoffe, Sie mit diesen Überlegungen überzeugt zu haben, daß die originale Pedalisierung von Chopin durchaus auch auf dem modernen Flügel realisierbar ist. Dadurch werden die oft revolutionären Intentionen des Komponisten klar dargestellt. Es empfiehlt sich für jeden Pianisten, über diesen Aspekt des Werkes von Chopin nachzudenken.

Jesper Bøje Christensen

Was uns kein Notentext hätte erzählen können.

Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente

Ein Interview (September 2007)

als Erweiterung des Vortrags in Bern (Dezember 2005)

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: Als Quellen für die historische Aufführungspraxis der Musik werden in erster Linie Traktate und Zeugenberichte, auch erhaltene Instrumente und Aufführungsnotenmaterial betrachtet. Für das neunzehnte Jahrhundert kommt dazu noch eine früher unbekannte Kategorie von Quellen: Tonaufnahmen. Thomas A. Edison erfand den Phonographen bereits 1878: man stelle sich die Namen der MusikerInnen vor, die damals eigentlich hätten noch aufgenommen werden können! Leider sind akustisch verständliche Musikaufnahmen erst viele Jahre später entstanden. Was verstehen Sie im Zusammenhang Ihrer Untersuchungen unter ›historische Tondokumente‹?

JESPER CHRISTENSEN: Heutzutage, im Jahre 2007, stehen in einem Schallplattenladen unter der Etikette ›historisch‹ Aufnahmen aus den fünfziger, sechziger, ja selbst siebziger Jahren. Diese Aufnahmen wären in unserem Sinne nicht historische Tondokumente, weil sie keinen direkten Link zurück ins neunzehnte Jahrhundert haben. Wir werden uns im Rahmen dieses Vortrags beziehungsweise Gespräches überwiegend mit Musikern beschäftigen, die spätestens um 1880 geboren sind, und in vielen Fällen viel früher. Entweder lebten diese um die Zeit des Zweiten Weltkriegs nicht mehr, oder sie hatten das Konzertieren aufgegeben. Es gibt eine Übergangszeit zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg, in der immer noch einige der großen alten Musiker präsent sind, in der aber gleichzeitig auch eine neue Generation zu wirken beginnt, die schon erheblich anders spielte, was man auf den Aufnahmen der Zeit deutlich hören kann. Mit dieser neuen Generation werden wir uns nicht beschäftigen. Wir wollen uns Musiker aussuchen, die entweder selbst große Komponisten waren, wofür es einige Beispiele gibt, etwa Edvard Grieg oder Sergej Rachmaninov, oder die größten Musiker, das heißt die größten Sängerinnen und die größten Klaviervirtuosen, die alle noch auf irgendeine Art direkt im Kontakt zu den wesentlichsten romantischen Musikern standen. Wir könnten direkte Schüler von Liszt hören (was wir allerdings im Rahmen dieses Vortrages nicht machen werden), wir hören direkte Schülerinnen von Clara Schumann und Enkelschüler von Chopin. Wir werden Sängerinnen hören wie Adelina Patti (1843–1919), mit der wir anfangen werden, und eine halbe Generation später Luisa Tetrazzini (1871–1940), die beide als Ikonen des Belcanto galten.

BACCIAGALUPPI: Sie haben ausschließlich Pianisten und Sängerinnen angesprochen. Diese Beschränkung ist bestimmt kein Zufall?

CHRISTENSEN: Das ergibt sich zunächst aus der zeitlichen Begrenzung des Vortrages. Wenn man aber nach alten Aufnahmen sucht, fällt es auf, daß die Anzahl von Einspielungen von Gesang oder von Soloklavier die allergrößte Mehrheit bildet. Als Dritte kämen die Geiger hinzu, aber die Anzahl ist wesentlich kleiner, und alle übrigen Instrumente sind weit untervertreten. Orchesteraufnahmen gibt es auch, aber gewiß nicht viele aus dieser Zeit.

»Egal, welches Instrument man spielt, man soll wie ein Sänger spielen« – diese Bemerkung reicht in der Musikgeschichte weit zurück. Um ihren Sinn zu verstehen, müßte man zuerst wissen, wie man in früheren Zeiten gesungen hat. Deswegen fangen wir mit zwei Aufnahmen von Vokalmusik an, und zwar mit demselben Stück, Mozarts Arie aus *Le nozze di Figaro* »Voi che sapete«. Mit Adelina Patti vollziehen wir einen ersten weiten Schritt zurück in die Geschichte. Sie wurde 1843 geboren, war zur Zeit der Aufnahme (1905) also zweiundsechzig Jahre alt. Es soll nicht verwundern, wenn der Atem nicht ganz so sein kann wie der einer Fünfundzwanzigjährigen. Das ändert nichts daran, daß man deutlich die Intentionen und die sängerischen Gewohnheiten der Interpretin heraushören kann. Die jüngere Tetrzzini war vielleicht die letzte »echte« Belcanto-Sängerin, von der modernen Gesangstechnik unbeeinflusst: Ihre Aufnahmen zeigen gewiß keine technische Probleme. Patti wird am Klavier begleitet, Tetrzzinis Einspielung (1908) weist bereits Orchesterbegleitung auf. Vor allem möchte ich auf eine wesentliche Stelle vor der Reprise hinweisen, wo beide dasselbe machen: Um den Text auszudeuten, singen sie plötzlich erheblich schneller bei der Stelle »Sospiro e gemo | senza voler, | palpito e tremo | senza saper« (CD 2, tracks 1 und 2).¹

BACCIAGALUPPI: Die beiden Aufnahmen zeigen viele Ähnlichkeiten, aber auch auffällige Unterschiede.

CHRISTENSEN: Man könnte meinen, daß die Aufführung der älteren Sängerin viel extremer ist, und deswegen »älter« klingt, im Verhältnis zur Interpretation der Tetrzzini, bei der es regelmäßiger vor sich geht. Darüber bin ich mir aber gar nicht so sicher. Ziehen wir als Hilfe eine italienische Quelle heran, den *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra* von Giuseppe Scaramelli (1761–1844), ein überaus erstaunliches und wenig bekanntes Dokument. Diese Quelle enthält vielleicht überhaupt die meisten Anweisungen zu den Freiheiten des *tempo rubato* und darüber, wie ein Dirigent damit umgehen muß. Scaramelli war aus der Mozart-Generation und 1811 seit langer Zeit

1 Es empfiehlt sich, neben den historischen Aufnahmen eine moderne Aufnahme zum Vergleich beizuziehen.

Kapellmeister in Triest. Er beschreibt, wie der Dirigent sich darauf einstellen muß, daß es viele verschiedene Typen von Sängern gibt. Es gibt solche, die überall *tempi rubati* machen – wie Patti –, und es gibt andere, die eher schlichter singen:²

»Von einem Dirigenten und ersten Geiger werden neben allen diesen beschriebenen Kenntnissen und Pflichten auch viel Intelligenz und Gespür verlangt, denn er muß die Fähigkeiten des Sängers kennen und unterscheiden; denn nach dem heutigen Gebrauch sind viele Sänger gewohnt, nach Belieben das Tempo zu wechseln; deshalb wird nur eine lange Praxis in solchem Amte, und in angesehenen, von den renommiertesten Sängern besuchten Theatern, einem ersten Geiger erleichtern, sie gut zu kennen, um ihnen gemäß dem Fall richtig zu folgen. Man glaube nicht, eine Begleitung sei gut, wenn sie ein strenges Zeitmaß hält (so verlangen es gewisse Lehrer), so wie man eine Ouvertüre und andere Instrumentalstücke spielt; denn eins ist sicher: betrachtet man genie- und geistreiche Sänger wie Pachierotti, Marchesi, Crescentini, Davide, Babbini, Viganoni, und viele andere, geschätzte und gefeierte, sieht man und weiß man wohl, daß, infolge ihres Verdienstes und im Dienste eines gewissen Nachdrucks und Gefühlsausdrucks, einige manchmal meinten, sich die Freiheit zu nehmen, die ihnen dem Effekt des aufzuführenden Musikstückes angebracht erschien, und es wäre nichts als tadelnswerte Unbeweglichkeit und Pedanterie des ersten Geigers, falls er sie mit einem strengen Tempo im Takt festhalten wollte, anstatt ihnen zu folgen und zuzulassen, daß das Ergebnis ihres Singens und ihres Verdienstes zum Vorschein komme. An solchen Fällen mißt man also die Weisheit des ersten Geigers, die darin besteht, [zu wissen,] wann das Tempo streng gehalten werden muß und wann nicht; an dieser Stelle darüber nachzudenken wird von Vorteil sein. Man wird erstens als allgemeine Regel festhalten, daß die Sänger meistens unterschiedliche Singweisen und -methoden haben. Manche gibt es, die einen einfachen, begrenzten Stil haben, wobei sie den Fehler machen (so darf man das nennen), durch das Portamento das Tempo zu verlangsamen; in diesem Fall soll der erste Geiger sie manchmal sozusagen antreiben, um das Musikstück nicht in träge Schwäche verfallen zu lassen, und animieren wird er auch das Orchester, damit es sich lebendiger verhalte und das Stück unterstütze.

Es gibt dann andere, die eine sehr weitgreifende und biegsame Stimme haben; diese machen meist viele Noten und haben den Nachteil, daß sie besonders in den virtuoseren Stellen das Tempo beschleunigen, und auch in diesem Falle wird es vonnöten sein, ihnen zu folgen, denn es ist unmöglich, sie zurückzuhalten: Tatsache ist, daß

2 Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811, S. 27–31; Übersetzung der Herausgeber, italienischer Originaltext im Anhang.

die Agilität von der Bewegung herrührt und eine rasche Bewegung sich nicht mit der Genauigkeit verträgt.

Es gibt noch weitere, die eine blühende Fantasie haben und jeden Abend Verzierungen und Variationen anhäufen, und damit gibt es für den Takt immer Probleme; und hier ist genau der Fall, wo der erste Geiger aufpassen muß, um zu wissen, wann er ihnen folgen muß und wann – sich an das Tempo haltend – nicht.

Man kann auch hierzu einen Hinweis geben, obschon es schwierig ist, dies in Worte zu fassen.

In einem Adagio muß man sich so verhalten: Wenn der Sänger sich anschickt, eine Verzierung zu machen, muß man verstehen, was er zu tun vorhat, und sich das zu eigen machen, und man muß im selben Augenblick verstehen, daß – falls er das Tempo einem Takt wegnehmen will, um es im nächsten zurückzugeben, so wie das die Sänger machen, die ihr Wissen gut beherrschen – man am Tempo festhalten muß, damit er sich am Orchester orientieren könne, und sicher sein, seine Ideen über der Harmonie anbringen und den gewünschten Effekt erreichen zu können; deshalb wird hier nicht eine Anpassung gefordert, sondern wie gesagt ein Festhalten am Tempo.

Falls man ferner hören sollte, daß seine Freiheit mit der Harmonie auf keinen Fall verträglich ist (es ist nicht schwierig, sich darin zu irren), muß man ihm zwangsläufig folgen, was bestimmt eine der schwierigsten Aufgaben für einen ersten Geiger ist; begleitet man einen solchen Sänger, muß nämlich der Dirigent immer mit klarem Sinn und promptem Ohr, und mit Selbstsicherheit da stehen, und zugleich das Auge über das ganze Orchester schweifen lassen, um allen verständlich zu machen, was er zu tun vorhat; seine Aufmerksamkeit soll aber am größten bei Tempoänderungen sein, damit alle mit der ersten Geige einig sein können und alle zusammen fortfahren, ohne daß ein erdenkliches Auseinandergehen zum Vorschein komme: was bei einer Gruppe von 40, 50 und manchmal mehr Personen ebenso lobenswert wie schwierig ist. Auf gleiche Art wird er sich im Allegro verhalten: Dies wird aber ungleich einfacher sein, denn möge der Sänger noch so viele Variationen einbringen, wird er nie wie in einem Adagio den Takt verändern können.

Es gibt ferner andere Sänger, die pflegen, sehr *ad libitum* – wie es heißt – zu singen und auch Fermaten *a capriccio* einzufügen, [die so heißen,] weil sie nicht geschrieben sind. In diesem Fall soll man ihnen gänzlich folgen, innehalten, wenn sie das wünschen, und notfalls ein Viertel oder einen halben Takt mehr schlagen; bei welcher Gelegenheit der erste Geiger sich die größte Sicherheit (neben dem Verfolgen der Stimme) aus einer Orientierung am Text holen kann; denn bestimmt erhellt das gesungene Wort, woran man sich orientieren kann.

Tatsächlich aber gelten all diese Regeln nur, wenn man Sänger zu begleiten hat, die

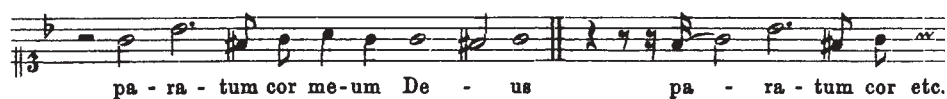
ihre Kunst regelgerecht beherrschen, während man mit denen, die wenig oder nichts von Musik verstehen, viel Geduld haben, ihnen folgen und sie bemitleiden muß; denn sonst müßten sie zu singen aufhören und sich hinter die Bühne zurückziehen, ohne ihre Arie fertig gesungen zu haben. Zum Abschluß soll gesagt werden, daß der erste Geiger nach Möglichkeit dem Sänger zu folgen verpflichtet ist, was auch immer geschehen möge; und macht er das nicht, so wird er entweder für unfähig gehalten, oder man attestiert ihm eine unangebrachte Unnachgiebigkeit.«

Der Dirigent muß ständig dafür sorgen, daß er mit dem Orchester dem Sänger entweder folgt, oder eben auch nicht. Es geht dabei deutlich nicht um etwas Einstudiertes: Jeden Abend singen die Sänger verschieden, und der Dirigent muß im Moment selbst verstehen können, was sie nun mit dem *rubato* zu tun versuchen. Ist es ein *rubato*, bei dem das Orchester im Takt bleiben sollte, oder ist es die andere Art von *rubato* (eigentlich eine Tempomodifikation), bei dem es mitgehen muß? Scaramelli beschreibt die Unterschiede, die wir soeben gehört haben, so erstaunlich gut, daß ich mir nicht sicher bin, ob die Tetrizzini tatsächlich »moderner« ist als die Patti. Sie ist nur ein anderer Sängertyp.

Neben der Flexibilität in der Tempogestaltung finden sich vor allem in Pattis Aufnahme weitere auffällige Elemente: die sehr häufigen Portamenti und das *cercar della nota*. Bei dieser Verzierung wird ein Ton von unten her intoniert. Der *attacco* kommt von unten und ist somit zu unterscheiden von einem Portamento, das einen Tonraum auffüllt. Das *cercar della nota* ist eine oft beschriebene Praxis, und obschon sie auch auf Geigen zu hören ist, stammt sie eindeutig aus dem Gesang. Christoph Bernhard (1628–1692) beschreibt in seinen Anweisungen zum Gesang, wie man zu seiner Zeit in Italien singt: Das *cercar della nota*, dieses Gleiten in den Ton hinein, ist eindeutig beschrieben, tatsächlich unter Verwendung des Worts »gleiten«. Auf diese Art sollen Phrasen angesetzt oder wichtige Töne mitten in der Melodie dadurch betont werden.

»§23. *Cercar della nota* heißt ein Suchen der Noten, und wird mit dem *c* bezeichnet.

§24. Und wird gebraucht, entweder im Anfange oder im Fortgange der Noten. Im Anfange pflegt man den nechsten ton unter der anfangenden Note gar kurtz und schwach zu fassen, und von demselben ganz unvermerckt zur anfahenden Note zu gleiten:



Im Fortgange der Noten kann es sowohl bey den nebeneinander stehenden, [als] auch springenden Noten gebraucht werden. Wenn die Noten nebeneinander stehen, schreitet man von der ersten zur andern, entweder durch den nechsten Ton von oben, oder [von] unten.



Wenn man, wo die Noten eine 2da steigen oder fallen, das Cercar della nota brauchen will, so muß man erst die Anticipatione della note darinnen gebrauchen, und denn vorigter Regel gemäß verfahren, alß:



Wenn die Noten eine 3tia steigen oder fallen, so braucht man das Cercar della Nota, folgender gestalt.



Wenn aber die Noten ein 4ta, 5ta etc. steigen oder fallen, so nimmt man das Cercar della nota entweder ein[en] Ton tiefer oder höher, wiewohl in dergleichen Sprüngen, so steigen, das Cercar della nota selten gebraucht wird, darum wir denn auch nur fallende exempel anführen wollen.³



Zum Portamento kann als Beispiel eine Gesangsschule von dem zur Mozartzeit in England wirkenden Italiener Domenico Corri (1746–1825) herangezogen werden. Für Corri ist das Portamento das non plus ultra:⁴

»PORTAMENTO DI VOCE. Master. Portamento di voce is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.

- 3 Christoph Bernhard: Von der Singe-Kunst, oder Maniera, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Aufl., Kassel 2003 (1926), S. 35.
- 4 Domenico Corri: The Singer's Preceptor, 2 Bände, London 1810, vol. 1, S. 3–4, Nachdruck in: Domenico Corri's treatises on singing, hg. von Richard Maunder, 4 Bände, New York 1993–1995, Bd. 3.

Endeavour to attain this high qualification of the Portamento, and I must again repeat, deliver your words with energy and emphasis, articulate them distinctly, let the countenance be adapted to the subject, and fear not your success«.

Zum Aufzeigen der Ähnlichkeiten mit der Streichertechnik eignet sich die Geigenschule von Giuseppe Cambini (1746–1825) aus dem Jahre 1798, also kurz nach Mozarts Tod. Cambini gibt ein Beispiel einer kurzen Melodiephrase, zunächst ohne Strichangaben und Vortragsbezeichnungen, und meint, dies dürfe wohl niemandem vorgespielt werden. Es folgt die gleiche Phrase mit Angabe der Stricharten; diese ist etwas besser, aber längst nicht gut genug. Beim letzten Beispiel wird dann deutlich durch den Fingersatz angegeben, daß fast alle Intervalle mit Portamenti gespielt werden, und erst jetzt ist die Musik da. Man könnte voreilig vermuten, daß die Art, wie Patti singt, eine für ihre eigene Zeit typische, romantische Ausführungsart ist. Diese Belege zeigen aber, daß dies eine Fehlauffassung ist: Alle ihre Vortragsarten stammen aus der Mozartzeit, wenn nicht von noch viel früher.



Giovanni Maria Cambini: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*, Paris 1798, Nachdruck Genève 1974, S. 21–22

Eine viel frühere erstaunliche Belegstelle zur Tempomodifikation betrifft wie bei Scaramelli die Direktion in der Oper. Johann Mattheson spricht 1739 im *Vollkommenen Kapellmeister* über die Pflichten des Orchesterleiters. Dieser muß bei der Oper aufpassen, wenn ein Sänger das Tempo entweder beschleunigt oder verlangsamt, daß auch er das Orchester verlangsamt oder beschleunigt. Dies konnte verschiedene Gründe haben: manchmal bleibt ein Sänger auf einem Ton stehen, weil es so schön ist – was auch die Patti tut – oder wegen einer Verzierung. Wenn der Sänger eine »künstliche« Koloratur einbringt, muß auch mit dem Orchester gewartet werden.⁵ Ganz gleich äußert sich wieder Corri:

- 5 »Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine **geschickte** Manier gemacht wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer

»TEMPO RUBATO. Master. Is a detraction of part of the time from one note, and restoring it by increasing the length of another, or vice versâ; so that, whilst a singer is, in some measure, singing *ad libitum*, the orchestra, which accompanies him, keeps the time firmly and regularly. Composers seem to have arranged their works in such a manner as to admit of this liberty, without offending the laws of harmony: one caution, however, becomes highly necessary; namely, that this grace, or licence, is to be used with moderation and discretion, in order to avoid confusion; for too frequent a use of *Tempo Rubato*, may produce *Tempo indavolato*.

Scholar. Although I should not be able to attain the perfection of the *Tempo Rubato*, I hope if I sing in perfect time I shall not offend refined ears.

Master. You give me a gentle critique on my own remarks; – in every profession, or art, the refinement, or finish, is the most difficult to attain; there is a certain progress in every study, which human ingenuity may soon reach; but there are many hard steps to surmount, before it can arrive at perfection; – observe that, before you begin the practice of the *Tempo Rubato*, you ought to be a proficient in the knowledge of perfect time.

This Italian licence of *Tempo Rubato*, may be used in any species of music where there is a leading or predominant melody, and the management of it must be left to the skill and prudence of the performer, on account of the various characters and meaning peculiar to different compositions, which the performer must carefully discriminate in order to know where this alteration of the time will produce happy effect; and in using this licence, he should artfully manage the lengthening and shortening of notes, to restore to the next what he has stolen from the preceding, by which means the laws of harmony may be preserved.

QUICKENING OR RETARDING OF TIME.

Another improvement, by deviation from strict time, is to be made by the singer delivering some phrases or passages in quicker or slower time than he began with, in order to give emphasis, energy, or pathos, to particular words [...].⁶

BACCIAGALUPPI: Corri schreibt für Sänger, Cambini für Geiger: Instrumente mussten traditionell stets dem Modell des vokalen Ausdrucks folgen, wofür die Streichinstrumente besonders gelobt wurden. Portamenti sind auf dem Klavier unmöglich – sehr wohl hingegen Tempomodifikationen und *tempo rubato*. Wie verhält es sich diesbezüglich mit Pianisten aus dieser Zeit?

Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin«; Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck hg. von Margarete Reimann, Kassel 1995, S. 481–482.

6 Corri: *The Singer's Preceptor*, vol. 1, S. 6.

CHRISTENSEN: Einen guten Einstieg in diese Frage bietet der norwegische Komponist – und zugleich Pianist – Edvard Grieg. Er wurde wie Adelina Patti 1843 geboren. Wir wählen eine Aufnahme, in der der Komponist eine eigene Komposition spielt. Es ist ein Phänomen des zwanzigsten Jahrhunderts, daß die meisten Komponisten ihre Werke gar nicht selber spielen. Früher wäre es lächerlich gewesen – nur wenige waren nicht bedeutende ausübende Musiker. Man braucht nur die Sternenreihe der größten Komponisten-namen zu betrachten, um sich davon zu überzeugen. In der Barockzeit angefangen, um nur bei den Tasteninstrumenten zu bleiben: Scarlatti, Bach, Händel, Couperin waren ja alle zugleich die größten Komponisten und die größten Tastenspieler. Gehen wir weiter, so ist die Reihe unendlich: Mozart, Beethoven, vielleicht mit Schubert als Ausnahme (er hat sicher gut gespielt, war aber kein Virtuose), Mendelssohn, Chopin, Schumann (wäre nicht seine Krankheit gewesen). Brahms war auch als junger Mann ein hervorragender Pianist, von Liszt ganz zu schweigen. Man sieht, die großen Komponisten waren in der Regel große, wenn nicht die größten oder die berühmtesten Virtuosen. Eine vergleichbare Situation finden wir im zwanzigsten Jahrhundert nur in der Jazz-Musik. Dort gibt es keine Trennung zwischen Komponisten und Interpreten – ein Umstand, der heute in der klassischen Musik sehr unüblich ist. Deswegen müssen wir solchen Tondokumenten von Komponisten-Interpreten eine sehr große Bedeutung beimessen.

Edvard Grieg war als Pianist ebenso berühmt wie als Komponist. Er wurde tatsächlich der »Chopin des Nordens« genannt. Wie Adelina Patti war er bei seinen Aufnahmen um die sechzig Jahre alt, und seine Gesundheit war angeschlagen. Auf dieser Einspielung ist aber nichts davon zu hören, in Gegensatz zu anderen Aufnahmen, bei denen er nicht in Form war. Diese sessions sind in Paris entstanden, durch die Vermittlung Debussys, mit dem Grieg befreundet war. Er spielt hier eines seiner berühmtesten Lyrischen Stücke, »An den Frühling«. Weil diese Stücke heute etwas aus dem Repertoire gekommen sind und das Stück womöglich nicht bekannt sein mag, hören wir zuerst als Vergleich eine moderne Aufnahme, und dann die Einspielung des Komponisten (CD 2, tracks 3 und 4).⁷

Die allererste Bemerkung betrifft, noch vor der Metronomangabe, die Vortragsbezeichnung: Grieg schreibt »appassionato«, leidenschaftlich, und stellt es selber hervorragend dar. Er folgt auch aufs Genaueste seiner eigenen Metronomisierung. Wie die Metronomzahlen der Komponisten zu bewerten seien, ist ein großes Thema, aber im Falle Griegs sind sie durchaus ernst zu nehmen, wie seine Tonaufnahmen beweisen. Noch wichtiger für unsere Überlegungen ist der Gebrauch von *tempo rubato*, von Agogik: Kaum ein Takt erscheint so, wie er auf dem Notenblatt steht. Grieg setzt konsequent Agogik ein, das heißt, die Betonung wesentlicher Töne wird durch eine Verlängerung

7 Es empfiehlt sich aus demselben Grund, beim Zuhören die Noten zu Hand zu nehmen. Grieg hat die Wiederholung des ersten Teils aus Zeitgründen weggelassen.

dargestellt, die dann mit den folgenden Noten augenblicklich nachgeholt wird. Diese Art von Agogik ist schon im achtzehnten Jahrhundert im Detail beschrieben. Daniel Gottlob Türk erwähnt gar in der Einleitung des betreffenden Kapitels seiner Klavierschule (1789), daß wesentliche Töne durch eine Verlängerung hervorgehoben werden können, aber das Prinzip sei so allgemein bekannt, daß er es nicht näher zu besprechen brauche.⁸ Die enorm einflußreiche Schule von Carl Czerny aus dem Jahr 1839 hat sehr wahrscheinlich der junge Grieg während seiner Studienzeit in Leipzig gekannt: Griegs Spiel scheint bisweilen eine Übersetzung von Czernys Anweisungen zu Tempo, Tempomodifikationen und *tempo rubato* zu sein.⁹

Als weiteren Vergleich bringen wir eine Aufnahme aus dem Jahre 1937 mit Fridtjof Backer-Grøndahl (1885–1959), einem norwegischen Pianisten, der als junger Mann mit Grieg in engem Kontakt stand; und eine zweite von 1957 mit Robert Riefling, einem jüngeren norwegischen Pianisten (1911–1988; CD 2, tracks 5 und 6). In Backer-Grøndahls Spiel ist deutlich herauszuhören, wie die Tradition weitergeführt wird, fast wie ein Echo von Griegs eigenem Spiel. Riefling befolgt in seiner Aufnahme hingegen das vorgeschriebene Metronomtempo, hat auch einen leidenschaftlichen Charakter, spielt jedoch kaum mit *rubato* und Agogik: Temposchwankungen sind auf kleine *ritardandi* beschränkt. Daraus wird ersichtlich, daß alle Elemente der Interpretation zur gleichen Zeit vorhanden sein müssen: es genügt nicht, das »richtige« Tempo zu wählen, wie die Agogik alleine auch nicht ausreicht, wenn das Ganze im halben Tempo gespielt wird. Griegs Aufnahme liefert eine mögliche Antwort auf die Frage, auf welche Weise Pädagogen wie Türk oder Czerny ihre Beispiele eigentlich musikalisch umsetzen würden.

BACCIAGALUPPI: In diesem Beispiel war sehr deutlich zu hören, daß die ältere Aufnahme das schnellere Tempo wählt. Kann dieser Befund verallgemeinert werden: je älter, desto schneller?

CHRISTENSEN: Tempo ist natürlich immer von vielen Faktoren abhängig, es lassen sich aber trotzdem generelle Tendenzen aufzeigen. Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel von Chopin zeigen. Das ist keine beliebige Wahl: Chopin hat nämlich in seinen Erstausgaben, aber auch in seinen Handschriften in größerem Umfang als die meisten seiner Zeitgenossen Metronomangaben angebracht.

- 8 »Daß man bey einer sehr wichtigen Note etwas länger (über die bestimmte Dauer) verweilen kann, als bey einer weniger auszeichnenden, brauche ich nicht erst zu beweisen, denn dies sieht Jeder ein«; Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, Nachdruck Kassel 1997, S. 338.
- 9 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, 4 Teile, Teil 3: *Von dem Vortrage*, Wien [1839], Verlagsnummer 6600, Nachdruck Wiesbaden 1991 der 2. Aufl., Wien [1846], »Von den Veränderungen des Zeitmasses«, S. 24–27; vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Dirk Börner.

Über Metronom- und Tempofragen in der Romantik ist viel diskutiert worden, angefangen mit den wohlbekannten Zweifeln an Beethovens Angaben: Hier können wir nicht auf diesen Fragenkomplex eingehen. Bei Mendelssohn finden sich übrigens fast so viele Angaben wie bei Chopin. Die Tendenz ist dabei deutlich: das Schnelle ist manchmal sehr schnell. Das vorgegebene Tempo im ersten Satz von Mendelssohns Klaviertrio in d-Moll zum Beispiel wird heutzutage kaum jemals realisiert. Vergessen wir nicht, daß Mendelssohn auch für seine schnellen Tempi beim Dirigieren bekannt war: Sie waren so schnell, daß Wagner sie als furchtbar empfunden hat. Als er Mendelssohn zum ersten Mal dirigieren hörte, schreibt er, habe er in einem Abgrund von Oberflächlichkeit geschaut – weil es so schnell war.¹⁰ Tatsache ist: diese Musik war auch so schnell gedacht, und ich denke persönlich, daß wir heute noch unter den Wagnerschen Tempi leiden. In der Spätromantik hat (in gewissen Traditionen) nämlich eine Verlangsamung eingesetzt. Die Musiker, mit denen wir uns hier beschäftigen, die indirekt auf Chopin selbst oder direkt auf Clara Schumann zurückgehen, bezeugen die umgekehrte Tendenz, daß nämlich das Tempo häufig schneller ist, als man es im allgemeinen heute zu hören bekommt.

Ein Beispiel für eine Aufnahme im von Chopin selbst angegebenen Tempo bildet die folgende des ersten Scherzos in h-Moll, Opus 20. Es spielt Alexander Michałowski, einer von den vier auf Tonaufnahmen dokumentierten Enkelschülern von Chopin, der zu den ältesten Pianisten überhaupt gehört, die Tonaufnahmen hinterlassen haben. Er wurde 1851 geboren, nicht einmal zehn Jahre nach Grieg und Patti, und starb 1938. 1929 hat er dieses Scherzo eingespielt, er war damals also bereits achtundsiebzig Jahre alt – beim Anhören mag das kaum jemand glauben (CD 2, track 7).¹¹ Selbst ein Pianist wie Józef Hofmann (1876–1957), der eigentlich keine direkte Verbindung zur Chopin-Tradition hatte, spielt das Stück 1922/23 genau im gleichen Tempo (CD 2, track 8). Es sei noch daran erinnert, daß das überaus lange Stück auch von jungen Pianisten eine enorme Kraft verlangt und daß damals die Aufnahmen ohne Schnitte gemacht wurden. Gerne denkt man, daß sich die Virtuosität bis heute gesteigert hat: Diese Auffassung sollte wohl revidiert werden. Ferner: Originale Metronomangaben wurden öfters befolgt, als man sich das heute vorstellt. Allerdings ist es unmöglich zu sagen, ob die Angaben befolgt wurden, weil sie im Notentext standen, oder ob diese Musiker in einer Tradition standen, in der das ungefähr ›richtige‹ Tempo überliefert war. Beides ist denkbar.

BACCIAGALUPPI: Wir haben als Beispiel ein höchst virtuoseres Stück gehört. Ist die Tempofrage auch auf das *cantabile* zu übertragen?

10 »Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken«; zit. nach Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Nachdruck Hildesheim 1987, S. 292.

11 Auch hier empfiehlt es sich, die Noten zur Hand zu nehmen.

CHRISTENSEN: Bestimmt: Als Beispiel dafür möchte ich das Nocturne in Des-Dur bringen, für das ebenfalls eine originale Metronomangabe erhalten ist. Wir werden zwei alte Aufnahmen betrachten, die nur unwesentlich langsamer als Chopins Vorschrift gespielt werden. Als erstes nehmen wir einen französischen Pianisten, Louis Diémer (1843–1919), der noch vor Chopins Tod geboren wurde und Zeit seines Lebens in Paris gewirkt hat. Er wurde Professor am Conservatoire und hat 1904 dieses Nocturne aufgenommen (CD 2, track 9). Es fällt auf, wieviel Gemeinsamkeiten mit Griegs Spiel zu bemerken sind: Es gibt keine Figur, die in rhythmischer Hinsicht gerade geht, aber gleichzeitig wird alles vom Puls im Baß zusammengehalten. Das Schweben in der rechten Hand führt dazu, daß die beiden Hände ihre Töne nur ganz selten gleichzeitig anschlagen. Die *rubati* und die kontrapunktischen Melodielinien kommen sehr deutlich zur Geltung, und der »lange« Puls der tiefen Baßtöne ist durchaus nachvollziehbar. Hier haben wir die perfekte Illustration zum *tempo rubato* im strengen Sinn, was W. A. Mozart in einem berühmten Brief empfiehlt: »Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach«. ¹² Damit ist ausgesprochen, was im achtzehnten Jahrhundert als *rubato* bezeichnet wird, im Gegensatz zum oben besprochenen Phänomen der Tempomodifikation. Louis Adam (1758–1848) versucht 1804, das *rubato* in Notenschrift zu fixieren, erklärt es allerdings unter dem Begriff *Portamento*:

On ne doit nullement piquer la touche . . . mais seulement lever le doigt; cette manière de détacher ajoute beaucoup à l'expression du chant, et se fait quelquefois avec un petit retard de la note qu'on veut exprimer ainsi.

Exemple.



Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*,
Paris 1804, Nachdruck Genève 1974, S. 156

Im gleichen – Chopin'schen – Tempo wird dieses Nocturne 1938 vom letzten Enkelschüler Chopins, Raul Koczalski (1884–1948), gespielt, und man wird auch bemerken, wie nahe

¹² Wolfgang Amadé Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer, 8 Bände, Kassel 1962–2006, Bd. 2, S. 83.

die Gestaltung seines *tempo rubato* an manchen Stellen an Diémers liegt. Koczalski ist einer unserer wichtigsten Zeugen für die Chopin-Tradition. Er wurde 1884 geboren und als Kind in dieser Tradition erzogen. Er war ein Wunderkind und studierte bei Chopins Schüler Karol Mikuli. Mikuli fand in ihm eine erstaunliche Begabung, und tatsächlich erstaunlich waren seine ersten Jahre als Pianist: Mit zwölf Jahren hatte er bereits tausend Auftritte hinter sich, und sein Opus 43 wurde soeben gedruckt. Diese Einspielung ist für mich eines der schönsten Beispiele für die unverfälschte romantische Klaviertradition und hat in musikalischer wie pianistischer Hinsicht den größten Tiefgang (CD 2, track 10).

Wenn wir nun auf die Schumann-Tradition eingehen, werden wir sehen, daß es sich genau um die gleichen Fragen handelt. Das Tempo ist in langsamen Sätzen oft zügiger, als wir es heute im allgemeinen wählen. Die Pianistin Fanny Davis (1861–1934) war eine Schülerin von Clara Schumann, und in ihrer Aufnahme der Kinderszenen von 1929 kommt ihre wunderbare Beherrschung von *tempo rubato* und Tempomodifikation auffällig zum Vorschein (CD 2, track 11).

BACCIAGALUPPI: Adam entwickelte eine umständliche und einmalige Notation. Gibt es andere Möglichkeiten, die *rubati* in der Notenschrift festzuhalten?

CHRISTENSEN: Selbstverständlich ist nicht alles notierbar. Bei Adam sieht alles wie eine Kette von Synkopen aus – man kann es ja nicht anders schreiben. Was wir aber auf den Aufnahmen hören, ist ein ständiges Fließen: Die Verschiebung ist nie rhythmisch genau und wechselt mit dem Fortgang der Linie ständig. Diese Art von Notation war zur Veranschaulichung gedacht; sie sieht aber verglichen mit dem intendierten Klangresultat viel zu mensuriert aus.

Immerhin gab es Möglichkeiten, auf die kleineren Tempomodifikationen, die sogenannte Agogik, in der Notation hinzuweisen. Es fällt bei historischen Aufnahmen auf, wie häufig ein Zusammenhang zwischen *crescendo*- und *decrescendo*-Keilen und Agogik festzustellen ist, seien sie lang, über einen oder mehrere Takte, oder auch ganz kurz, auf winzigen Figuren. Hören wir als Beispiel zwei Interpretationen von Koczalski. Zuerst Chopins Etüde in E-Dur, op. 10 Nr. 3 (CD 2, track 12).

Lento ma non troppo ♩ = 100 op. 10 nr 3

legatiss.

Fryderyk Chopin: Etüde E-Dur, op. 10/3, T. 1–3, aus: *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Warszawa 1967–, Bd. 2, 2. Ausgabe, Warszawa 2000

Dasselbe finden wir am Anfang der Ballade f-Moll, op. 52 (CD 2, track 13).

Andante con moto op. 52

Fryderyk Chopin: Ballade f-Moll, T. 1–3, aus: *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Warszawa 1967–, Bd. 1, 2. Ausgabe, Kraków 1997

Zum Thema Agogik sind noch zwei Aufnahmen eines Stückes zu nennen, wo zwei Chopin-Enkelschüler einander dermaßen bestätigen, daß das Beispiel nicht nur für die Agogik, sondern auch für den Quellenwert überhaupt von Tonaufnahmen einer interpretatorischen Tradition gelten kann. Hören wir zunächst den Anfang der Polonaise A-Dur op. 40 Nr. 1 mit Michałowski (CD 2, track 14). Da der Interpret den Taktanfang agogisch betont – also ausdehnt –, ist er gezwungen, gegen Taktschluß die kürzeren Notenwerte zu beschleunigen. Vergleichen wir damit nun eine Aufnahme von Raoul Koczalski des selben Stückes, finden wir die gleiche Gestaltung in noch extremerer Ausprägung (CD 2, track 15). Beide Pianisten haben bei Mikuli studiert; in diesem Beispiel scheint die Tradition offensichtlich doch über die persönliche Prägung des Vortrags hinaus hörbar zu bleiben.¹³ Ganz ähnlich gestaltet Koczalski den Anfang der Polonaise in As-Dur, op. 53.¹⁴

BACCIAGALUPPI: Der direkte Zusammenhang zwischen Dynamik und Agogik, daß man also im Tempo und in der Lautstärke zugleich zurückgeht oder umgekehrt beide zugleich steigert, ist aber heute meist sogar verpönt?

CHRISTENSEN: Sehr häufig wird im Unterricht versucht, den Studierenden diese Art abzugewöhnen, obwohl es eigentlich ganz natürlich ist, die Spannung nicht nur durch Lautstärke, sondern auch durch rhythmische Intensivierung aufrechtzuerhalten.

BACCIAGALUPPI: Neben diesen teilweise notierbaren oder sprachlich festzuhaltenden Finessen haben doch historische Aufnahmen oft eine unbeschreibliche, besondere emotionale Qualität. Die Darbietung der Koloratur zum Beispiel, die wir in der Koczalski-Aufnahme des Nocturnes bewunderten, gehört eigentlich zum unfäßbaren Bereich des *bon goût*.

¹³ Es empfiehlt sich, zum Vergleich in eine moderne Aufnahme hineinzuhören.

¹⁴ Aufnahme 1923, Polydor 62441; Neuauflage 1999, Selene CD-s 9902.47 (1 CD), track 2.

CHRISTENSEN: Letztlich geht alles Unbeschreibbare auf Geschmack, *bon goût* und so weiter zurück – oder darf es nicht auch Stil genannt werden? Es kann ein Personalstil, oder sogar ein Nationalstil sein, wie wir das aus dem achtzehnten Jahrhundert her kennen. Ich denke, daß durch sämtliche Beispiele, die wir hier gehört haben, ein roter Faden geht: Das ist die Feinheit, ja Zartheit, mit welcher die Spieler mit dem Instrument und mit der Musik umgehen. Zum Thema Eleganz und Feinheit bringe ich gerne noch ein weiteres historisches Tondokument. Wir haben noch keine Werke von Brahms gehört: Das folgende Beispiel stellt eine direkte Verbindung zu ihm her. Der tschechisch-österreichische Pianist Alfred Grünfeld (1852–1924) war mit Brahms persönlich sehr befreundet. Brahms soll angeblich gesagt haben, daß Grünfeld der beste Interpret seiner Walzer sei. Es trifft sich also besonders gut, daß Grünfeld auch einige davon eingespielt hat – ein Wunder an Eleganz und voller rhythmischer Kontrolle (hier als Beispiel der Walzer in H-Dur, op. 39 Nr. 1; CD 2, track 16). Zum Vergleich eine moderne Aufnahme mit Stephen Bishop Kovacevich, die zeigt, wie weit wir uns manchmal von dieser romantischer Tradition entfernt haben (CD 2, track 17).

Wenn wir daneben einen zweiten Walzer stellen möchten, könnten wir ein Beispiel von Chopin bringen: den Walzer in a-Moll op. 34 Nr. 2, wieder mit Raoul Koczalski. Alles, was wir besprochen haben, findet sich in dieser Einspielung wie zusammengeführt: die Agogik, die Unabhängigkeit der rechten Hand, die Tempomodifikationen zwischendurch und die allgemeine *souplesse* und Eleganz (CD 2, track 18).

BACCIAGALUPPI: Wenn wir von Leichtigkeit sprechen, könnte man vermuten, daß das mit dem leichteren Anschlag der alten Instrumente zu tun hat?

CHRISTENSEN: Das stimmt nicht ganz. Der moderne Steinway ist im Wesentlichen Ende des 19. Jahrhunderts schon vorhanden. Die Leichtigkeit kommt vielmehr daher, daß all diese Musiker auf anderen Instrumenten ausgebildet wurden. Die Instrumente, auf denen sie ihre Aufnahmen realisieren, unterscheiden sich nur ganz unwesentlich von den modernen; aber die Instrumente, die sie als Kinder kannten, sind ihnen sozusagen noch in den Fingern geblieben und vor allem in der Vorstellung, so daß dieses Klangideal auf einem moderneren Instrument doch weiterlebt. Dazu gibt es eine Aufnahme, die gut zum Titel meiner Ausführungen paßt – was wir von historischen Aufnahmen lernen können. Raoul Koczalski hat eine Konzertaufnahme auf Chopins eigenem Pleyel-Flügel gemacht, dem spätesten aller erhaltenen Instrumente, die der Komponist gespielt hatte. Diese Aufnahme ist 1948, kurz nach dem Krieg, in Warschau entstanden. Koczalski war sich bestimmt der historischen Dimension des Konzertes bewußt, das übrigens wenige Monate vor seinem Tod stattfand. Der Flügel ist – der Aufnahme nach zu urteilen – in einem erstaunlich guten Zustand. Hier kann man hören, wie ein solcher historischer Flügel klingt, wenn er mit der alten Technik, auf der Basis von Fingerspiel und Druckanschlag, mit einer unglaublichen Fingerkontrolle gespielt wird. Zu oft passiert es heute,

daß auf Hammerflügeln mit einer modernen Technik gespielt wird. Dabei entsteht zwangsläufig ein Klang, das nichts mit dem zu tun hat, was man mit der damaligen Technik erreichte. Wir hören jetzt die schönste und aussagekräftigste der Einspielungen, die Koczalski auf Chopins Pleyel-Flügel bei jenem Konzert machte: das Impromptu in cis-Moll op. 66. Die schnellen Läufe, aus denen der erste und der letzte Teil bestehen, werden mit unglaublicher Leichtigkeit und *souplesse* gespielt. Sie sind keineswegs glatte Passagen. Koczalski beherrscht völlig – in dieser Schnelligkeit! – alle besprochenen Elemente der Agogik und Artikulation. Darin liegt für uns noch eine wichtige Information, die wir aus der Aufnahme gewinnen: man könnte meinen, diese Läufe werden schnell zum Ausdruck einer leeren Virtuosität, aber hier erfahren wir ihren eigentlichen Sinn – auch solche Passagen können ausdrucksvoll sein (CD 2, track 19). Zum Abschluß: Die gleiche Art, solche »virtuosen« Passagen zu spielen, finden wir in einer Aufnahme (diesmal aus einer Ampico-Klavierrolle) von Moriz Rosenthal (1862–1946). Er hatte sowohl bei Mikuli als auch bei Franz Liszt studiert und galt als einer der größten spätromantischen Pianisten. Gespielt wird die Etüde in gis-Moll op. 25 Nr. 6, die sogenannte Terzenetüde (CD 2, track 20).

Anhang Aus Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811, S. 27–31. Die Rechtschreibung wurde behutsam, aber stillschweigend modernisiert.

A tutte le così esposte necessarie cognizioni, e doveri necessaria è anco ad un direttore primo violino molta intelligenza, e penetrazione nel conoscere, e distinguere le qualità del cantante; mentre secondo l'uso presente, e moderno son soliti molti cantanti di alterare la misura a lor piacere; quindi non è che la continua pratica in tal posto, e ne' riguardevoli teatri, e frequentati dai più celebri cantanti, che possa render facile ad un primo violino il poter ben conoscerli per secondarli conforme il caso lo richiede. Né si creda che possa esser ben fatto l'accompagnare il cantante, come pretendono certi professori, a rigore di tempo, e come si suona un ouverture, ed altre composizioni stromentali; poichè certo è, che riguardar volendo i cantanti di genio, e di anima, come furono i Pachierotti, i Marchesi, i Crescentini, i Davide, i Babbini, i Viganoni, e molti altri tanto stimati, e celebrati, si è veduto molto bene, e si sa, che taluni per ragion del lor merito, e per una certa enfasi, e forza di espressione del sentimento hanno creduto talvolta di potersi prendere quell'arbitrio, che trovarono conveniente all'effetto del pezzo di musica, che dovevano sostenere, e quindi non sarebbe stata, che condannabile stitichezza, e pedanteria del primo violino, qualor avesse voluto coll'esattezza del tempo tenerli imprigionati nella battuta, anzi che secondarli, e lasciar, che comparisca l'effetto del loro canto, e del loro merito; ond'è che in tali incontri distinguere si dee l'accortezza del primo

violino, la qual è il saper distinguere, quando usar si debba il rigore del tempo, e quando no; sopra di che gioverà qui ragionare, e sarà in primo luogo ad osservare qual regola generale, che li cantanti per lo più hanno una maniera di cantare, e metodo differente uno dall'altro; mentre chi tiene uno stile semplice, e limitato, col quale cantando di portamento hanno (può dirsi) il vizio di allargare il tempo; nel qual caso il primo violino dovrà pungerli, per dir così, di quando in quando, per non lasciare andare il pezzo di musica in languidezza, ed animar anche dovrà egli l'orchestra, onde si ravvivi, e sostenga il pezzo medesimo.

Ne sono poi di quelli che hanno la voce molto estesa, ed agile; i quali per lo più fan molte note, ed hanno il difetto di accelerare il tempo particolarmente nei passaggi, ed in tal caso converrà altresì secondarli, giacché viene ad esser impossibile il trattenerli, fatto essendo, che l'agilità procede dal moto, e che il gran moto non è combinabile coll'esattezza.

Altri ne son di florida fantasia, i quali in cadauna delle sere amano di far molti abbellimenti e molte variazioni, e con ciò vi son sempre de' guai specialmente per la misura; ed ecco appunto il caso, in cui necessaria è l'accortezza del primo violino, per aver da conoscere quando sia da secondarli, e quando no, tenendosi fermo il tempo.

Dar si può anche su questo un'avvertimento, benché difficile a ben poterlo spiegare.

Convien dunque regolarsi, e in un adagio far così; se il cantante propone un abbellimento, si dee capire quello ch'egli vuol fare, ed internarvisi, e si dee ben comprendere nell'atto stesso, che arbitrando egli col rubar in una battuta il tempo portandolo nell'altra, come suol farsi da quelli che hanno bene in possesso la scienza, converrà tener fermo il tempo, onde regolar egli si possa dietro l'orchestra, ed esser sicuro di poter girare le sue idee sopra l'armonia, e giungerne al dovuto effetto; per conseguenza non sarà questo il caso di secondare, ma bensì di tenere fermo il tempo come si è detto.

Qualor poi si sentisse, che il suo arbitrio combinabile non fosse in verun modo coll'armonia (non essendo difficile in ciò d'ingannarsi) si dovrà in tal caso necessariamente secondarlo, il che è certamente una delle cose le più difficili per un primo violino; poiché accompagnandosi un simile cantante, convien sempre, che stia oculato il direttore con mente serena, e con orecchio pronto, e sicuro del fatto suo, e nel tempo stesso girar l'occhio sopra l'orchestra per farsi capire di quello, ch'egli è per fare; mentre trattandosi di alterare la misura, massima dev'esserne l'attenzione, affinché tutti possano unirsi al primo violino, e tutti unitamente proseguire senza, che neppur apparisca un immaginabile sconcerto: cosa a vero dire quanto pregiabile, altrettanto difficile in un corpo di 40, 50, e talor anche più persone.* Lo stesso metodo sarà anche da tenersi nell'allegro: il che

* Per bene accompagnare convien ascoltare con tutta attenzione la parte, né mai distraersi dalla medesima [Fußnote im Original].

però sarà molto più facile, mentre per quante variazioni far può il cantante, non potrà mai alterar la misura come in un adagio.

Vi sono poi degli altri cantanti, i quali sogliono cantare, come suol dirsi, molto *ad libitum*, facendo anche qualche fermata a capriccio, perché non scritta. In tal caso dunque converrà secondarli del tutto, fermandosi pure, quando essi lo vogliono, e facendo il quarto, ed anche la mezza battuta, più, o meno, occorrendo; nella qual circostanza la maggior sicurezza, che possa avere un primo violino (oltre il dover essere attento alla parte) è quella di regolarsi dietro la parola; essendo certamente la parola, che dà un gran lume, onde potersi dirigere.**

Fatto è però, che tutte queste regole saranno opportune qualor accada di accompagnare cantanti, che conoscono a dover l'arte, mentre per quelli, che nulla, o poco ne sanno di musica, bisogna aver della pazienza, andar loro dietro, e compatirli; perché altrimenti dovrebbero lasciar di cantare, e ritirarsi nelle scene senza terminar la loro aria, dovendosi dire in conclusione, che il primo violino sarà tenuto di secondare possibilmente il cantante qualunque siasi quando il caso lo richiede; e non facendolo non possa egli esser tenuto che per incapace di farlo, oppure di una mal allogata insistenza.

** Un suonatore che non abbia dalla natura veramente sortito anima, e sentimento, non potrà mai esser un bravo accompagnatore [Fußnote im Original].

Anselm Gerhard

**»You do it!« Weitere Belege für das willkürliche
Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik**

Dieses Buch will weder zeigen, wie alte Musik aufzuführen ist, noch behaupten, wie sie aufgeführt worden ist. Es will [...] diejenigen warnen, die [...] meinen, die aufgezeichnete Musik spräche ohne weiteres alles von selbst aus.¹

»Vieles spricht [...] dafür, daß die Pianisten des 19. Jahrhunderts die von ihnen gespielte Musik durch einen für uns unvorstellbar häufigen Einsatz des Arpeggios lebendiger und abwechslungsreicher gestaltet haben.«² Im Frühjahr 2004 schien diese relativ zurückhaltende Formulierung angemessen, um den damaligen Forschungsstand zur Frage des willkürlichen Arpeggierens in der Geschichte der Klaviermusik zu umschreiben. Auch wenn seitdem erst eineinhalb Jahre vergangen sind, folgte dem merklichen Erschrecken über in dieser Form unerwartete Forschungsergebnisse eine Entwicklung, die für die Erkundung eines vorher nicht systematisch erforschten Problemfelds charakteristisch sein mag: Immer neue Belege bestätigen die Hypothese, daß es sich beim willkürlichen Arpeggieren um eine jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertlang selbstverständlich gepflegte Praxis handelte.³ Neue Fragen stellen sich dagegen angesichts einer teilweise verwirrend wirkenden Notationspraxis.

Im folgenden sollen einige dieser neu erschlossenen Belege vorgestellt werden; gleichzeitig sei aber auch an einzelnen Beispielen die Frage aufgeworfen, wie auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinende Notationsentscheidungen bei Haydn, Beethoven, Schubert und Wolf möglicherweise erklärt werden können.

Trotz dieser Beschränkung auf ein Repertoire, das man der Einfachheit halber als »klassisch-romantisch« bezeichnen kann, sei aber zunächst wenigstens nochmals unterstrichen, daß das willkürliche Arpeggieren eine mindestens aus dem 17. und 18. Jahrhundert herreichende »longue durée« darstellt, da »beim allmählichen Wechsel vom Cembalo zum modernen Hammerklavier zwischen etwa 1730 und etwa 1810 [...] anscheinend eine

- 1 Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931 (Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 10), S. [V].
- 2 Anselm Gerhard: Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 123–134, hier S. 128.
- 3 Für wertvolle Hinweise und Quellenfunde, die in diesen Beitrag eingegangen sind, bin ich Claudio Bacciagaluppi (Bern) und Clive Brown (Leeds) zu sehr herzlichem Dank verpflichtet.

ältere Praxis beibehalten worden« ist.⁴ Neben dem schönen Zeugnis im Vorwort zu einem Musikaliendruck des französischen Clavecinisten Pierre-Claude Fouquet von 1750 oder 1751⁵ finden sich bereits im italienischen Seicento – bei Adriano Banchieri 1622 und bei Gregorio Strozzi 1687 – sogar Indizien für ein Arpeggieren auf der Orgel; Luigi Ferdinando Tagliavini faßte 1975 zusammen: »E tuttavia non mancano testimonianze, isolate ma significative, dell'impiego dell'arpeggio anche all'organo.«⁶

Einer sehr eindeutigen Äußerung begegnet man auch in einer vor allem instrumentenkundlich ausgerichteten Abhandlung eines 1762 verstorbenen Organisten und Klavierbauers aus Erfurt: »Das Spielen auf solchen beseyteten Instrumenten [Clavicymbel, Clavicytherium, Spinet] ist anders, als auf der Orgel. Man muß sich mehr der Brechungen und dergleichen befleißigen, als daß man die Claves zusammen oder allzulangsam anschlägt; denn die Seyten hören bald auf zu klingen.«⁷

Diese 1768 – also zu einer Zeit, in der die Klavierkomposition im protestantischen Deutschland von Carl Philipp Emanuel Bach dominiert wurde, als Joseph Haydn schon mehrere Klaviersonaten publiziert und Wolfgang Amadé Mozart seine ersten kompositorischen Gehversuche hinter sich hatte –, diese 1768 im Druck erschienene Anweisung bestätigt einmal mehr, daß das Arpeggio als selbstverständliche Praxis den technologischen Besonderheiten des Cembalos geschuldet war, anscheinend unverändert aber auch auf das Clavichord und später auf das Hammerklavier übertragen wurde. Die nachgeschobene Begründung erklärt uns, warum: Eben weil zumindest im 18. Jahrhundert diese Instrumente genausowenig einen länger anhaltenden Klang hervorbringen konnten wie die Cembali.

Irritierende Notationsweisen Gerade vor diesem Hintergrund irritiert eine aus heutiger Sicht inkonsequente Notationsweise. Um ein erstes problematisches Beispiel herauszugreifen: Joseph Haydns späte Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI: 52, die zunächst im Dezember 1798 bei Artaria in Wien und Ende 1799 auch in London bei Longman, Clementi & Co. im Druck erschienen ist. Die Londoner Erstausgabe folgt Haydns Autograph von 1794, das nur für den allerersten Akkord ein Arpeggio notiert, und zwar nach Haydns Gewohnheit mit einem Querstrich zwischen dem zweithöchsten und dem höchsten Ton der linken Hand. Es erscheint einigermaßen absurd, nur die vier Töne der linken Hand

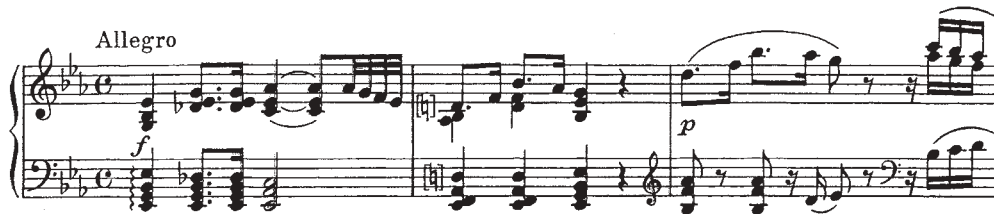
4 Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 127.

5 Vgl. ebd.

6 Luigi Ferdinando Tagliavini: L'arte di »non lasciar vuoto lo strumento«. Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque e Seicento, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), S. 350–378, hier S. 375.

7 Jakob Adlung: *Musica mechanica organoedi*. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist, Bd. 2, Berlin 1768, Nachdruck Kassel 1931, S. 112 (§522).

zu arpeggieren, die drei Töne der rechten Hand dagegen gleichzeitig auf den Schlag zu spielen; genau dies suggeriert aber die ›diplomatische‹ Umschrift in der »kritischen« Edition der neuen Haydn-Gesamtausgabe⁸ und genau dies fordert explizit eine erklärende Fußnote im 1985 erschienenen Faksimile-Reprint der Londoner Erstausgabe.⁹



NOTENBEISPIEL 1 Joseph Haydn: Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI: 52, T. 1–3

Nicht weniger absurd erscheint es, den konsonanten Eröffnungsakkord dieser Sonate (zumindest teilweise) zu arpeggieren, den Septakkord auf der zweiten Zählzeit und vor allem den dissonanten Dominantseptakkord über beibehaltener Tonika am Beginn von T. 2 dagegen ebenso gleichzeitig anzuschlagen wie die fast identischen Wiederholungen des Eröffnungsakkords in den T. 9 und 17. Auch dies suggeriert die Notation der neuen Gesamtausgabe – und zwar obwohl die (allerdings offensichtlich nicht direkt auf das Autograph zurückgehende) Wiener Erstausgabe an diesen und anderen Stellen Arpeggio-Zeichen ergänzt hatte. Bernard Harrison hat diesen Notationsfragen fast drei Seiten kritischer Abwägungen gewidmet, um dann doch auf dem recht dogmatisch wirkenden Postulat zu beharren, »Haydn's notation of arpeggios« sei »in general very precise and should arguably be interpreted quite strictly by the performer«.¹⁰

Dabei lösen sich die vermeintlichen Probleme ganz einfach, wenn man zwanglos davon ausgeht, daß vollgriffige dissonante Akkorde ohnehin arpeggiert wurden (wie es noch Carl Czerny in seiner Klavierschule von 1839 bezeugt¹¹), eine – überdies als ›simile‹-Anweisung zu verstehende – Arpeggio-Vorschrift für den ersten konsonanten Akkord also völlig ausreichend war. Wer Zweifel an dieser Interpretation haben sollte, sei auf den langsamen Satz von Haydns Sonate G-Dur Hob. XVI: 39 (Wien: Artaria 1780) verwiesen, wo ebenfalls nur für den ersten Akkord wiederum mit einem Querbalken in der linken

8 Vgl. Joseph Haydn: Klaviersonaten, 3. Folge, hg. von Georg Feder, München/Duisburg 1966 (Joseph Haydn Werke, Reihe XVIII, Bd. 3), S. 84.

9 Vgl. Works for pianoforte solo by continental composers in London: Haydn, Dussek, and contemporaries, hg. von Nicholas Temperley, New York/London 1985 (The London Pianoforte School, 1766–1860, Bd. 6), S. 15.

10 Bernard Harrison: Haydn's keyboard music: studies in performance practice, Oxford 1997, S. 362; vgl. auch das Notenbeispiel 9.11, ebd., S. 363.

11 Vgl. Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 124 f.

Hand ausdrücklich das Arpeggieren gefordert wird – immerhin ergänzt hier die neue Haydn-Gesamtausgabe in eckigen Klammern auch ein Arpeggio in der rechten Hand,¹² denn es wäre allzu widersinnig, zwar den geforderten Vorhalt vom Leitton zur hohen Oktave zu spielen, diesen dissonanten Vorhalt aber gleichzeitig mit den Akkordtönen der rechten Hand anzuschlagen.

Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören die langsamen Sätze von John Baptist Cramers Klaviersonate a-Moll opus 6 Nr. 4 (London: Bland 1792) mit einer Arpeggio-Vorschrift für den C-Dur-Eröffnungsakkord und von dessen Klaviersonate a-Moll opus 22 Nr. 3 (London: Clementi & Co. 1801), wo systematisch nur konsonante Dreiklänge mit einem Arpeggio-Zeichen versehen sind.¹³

Verblüffend ist auch die Notation in Schuberts späten Klaviersonaten D 958–960, wo sich nur ganz vereinzelt Arpeggio-Anweisungen finden – so in der Sonate c-Moll D 958 lediglich für zwei den Oktavraum überschreitende Akkorde der rechten Hand im Adagio (T. 94), im Andantino der Sonate A-Dur D 959 nur für die Achtel-Dreiklänge der Coda (T. 196–200), außerdem im Scherzo derselben A-Dur-Sonate für die eröffnenden und ähnliche Viertel-Akkorde (T. 1, 3, 5, 6, 9, 10, 50, 52, 54, 55, 58, 59, 74 und 75). Für diese Beispiele aus der Sonate D 959 drängt sich – gerade angesichts der wenigen Arpeggio-Zeichen in der Sonate B-Dur D 960 (drei Achtel-Akkorde am Ende der Reprise des ersten Satzes, T. 322–324 – aber erstaunlicherweise nicht an der völlig analogen Parallelstelle der Exposition, T. 103–105 – sowie sechs Achtel-Dreiklänge im Scherzo, T. 35–37 und 47–49) – die Erklärung auf, daß Schubert hier die naheliegende Reaktion ausschließen wollte, Akkorde mit kurzen Notenwerten, also Achtel im langsamen Satz und Viertel oder gar Achtel in schnellen Sätzen, als trockene staccato-Klänge zu spielen.

Aber was soll – wie ganz ähnlich auch in Beethovens Notationspraxis – ein Arpeggio-Zeichen für weite Griffe, die eine normale Hand sowieso nicht als einmaligen Zusammenklang realisieren kann? Eine mögliche Erklärung mag sein, daß die Komponisten hier ihren Interpreten nahelegen wollen, die Unspielbarkeit der Dezimgriffe nicht durch ein möglichst schnelles Brechen zu verschleiern, sondern ein langsames Arpeggio auszukosten, ganz ähnlich wie in den – bei anderen Komponisten – bis um 1900 häufig anzutreffenden Fällen von Arpeggio-Anweisungen, wo ein einziges Zeichen ausdrücklich linke und rechte Hand zusammenfaßt, also den Interpreten offensichtlich davon abhalten will, die Brechung der Akkorde in beiden Händen gleichzeitig zu

¹² Vgl. Joseph Haydn: Klaviersonaten, 2. Folge, hg. von Georg Feder, München/Duisburg 1970 (Joseph Haydn Werke, Reihe XVIII, Bd. 3), S. 166.

¹³ Vgl. die Faksimile-Reprints früher Londoner Drucke in: Sonatas for pianoforte solo by John Baptist Cramer, hg. von Nicholas Temperley, New York/London 1984 (The London Pianoforte School, 1766–1860, Bd. 10), S. 7–17 und 53–63, hier S. 12 und 57–59.

beginnen, ihn vielmehr aufzufordern scheint, ein besonders getragenes Arpeggio langsam aufzubauen.

Nur aus dieser Perspektive läßt sich wohl die Eigenheit begreifen, daß Hugo Wolf in zweien seiner Mörike-Lieder (Wien: Wetzler 1889) jeden Akkord mit einem Arpeggio-Zeichen versieht: im Lied *An eine Aeolsharfe* (Nr. 11) beschränkt auf die zehn Takte des eröffnenden Abschnitts, im *Gesang Weyla's* (Nr. 46) aber tatsächlich alle 72 Akkorde der Klavierbegleitung.¹⁴ Ziel war offenbar ein emphatisches, getragenes Arpeggieren, das insofern, aber auch mit dem Verzicht auf den gleichzeitigen Beginn in beiden Händen über die gebräuchliche Praxis hinausging.

Ausnahme oder Regel? Streng genommen handelt es sich bei Wolfs Liedern natürlich nicht um Klaviermusik, sondern um klavierbegleitete Vokalmusik. Präzise der enge Zusammenhang von Gesangspraxis und den Versuchen, das ›Singen‹ der menschlichen Stimme auch auf einem Tasteninstrument nachzuahmen, führen uns jedoch wiederum auf ein besonders aussagekräftiges Zeugnis für das gebrochene Spiel von Klavierakkorden. Sigismund Thalberg, der erfolgreiche Klaviervirtuose, forderte 1853 im Vorwort zu einer Sammlung von Klavierbearbeitungen berühmter Gesangsstücke im Zeichen einer auf das Pianoforte übertragenen »Kunst des Gesangs« fast ausnahmslos das Arpeggieren: »Les accords qui porteront un chant à la note supérieure devront toujours s'arpéger, mais TRÈS SERRÉS, presque PLAQUÉS, et la note du chant plus appuyée que les autres notes de l'accord.«¹⁵

Johann Nepomuk Hummels renommierte Klavierschule von 1828 geht dagegen anscheinend gar nicht weiter auf das Arpeggio ein und wurde deshalb im eingangs zitierten Forschungsbeitrag von 2004 auch nicht berücksichtigt. Zwar erklärt der Weimarer Hofkapellmeister die üblichen »Bruchzeichen« in aller Kürze,¹⁶ aber nirgends findet sich im Zusammenhang mit Vortragsanweisungen ein Hinweis auf ein willkürliches Arpeggieren von Akkorden. Man könnte daraus schließen, daß Hummel das Arpeggieren nur bei ausdrücklich notierter Anweisung erwartete. Genauso könnte man aber

- 14 Freundlicher Hinweis von Manuel Bärtsch (Bern). Es ist bemerkenswert, daß in Wolfs Autograph von *An eine Aeolsharfe* auch die beiden Akkorde des T. 11 mit Arpeggio-Zeichen versehen waren, was von den Druckausgaben aber nicht übernommen wurde; vgl. Hugo Wolf: *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*, hg. von Hans Jancik, Wien 1963 (Hugo Wolf. Sämtliche Werke, Bd. 1), S. [213].
- 15 [Sigismund] Thalberg: *L'Art du chant appliqué au piano*, opus 70, Heft 1, Paris [1853], S. [II], Hervorhebungen im Original.
- 16 [Johann] N[eomuk] Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung* [1828], 2. Aufl., Wien 1838, Nachdruck München/Salzburg 1997, S. 54.

auch unterstellen, daß ihm die Frage nicht besonders wichtig schien oder daß er davon ausging, diese gebräuchliche Praxis bedürfe keiner besonderen Erläuterungen. Für die letzte Hypothese spricht, daß Hummel an einer versteckten Stelle eben doch vom Brechen der Akkorde spricht – nämlich anlässlich seiner Ausführungen »Über die zweckmäßige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus«: »Der Wiener [Mechanismus] läßt von den zartesten Händen sich leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton [...] und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu große Anstrengung. Diese Instrumente [...] wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein. Sie erlauben weder ein heftiges Anstoßen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tones muß allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden.«¹⁷

Zweierlei läßt sich bei aufmerksamer Lektüre dieser Argumentation entnehmen: Zum einen bedeutete das Arpeggieren der Akkorde offenbar auch für Hummel – wie für Moscheles, Czerny und so viele andere – eine selbstverständliche Praxis, die auch durch eine Quelle aus dem damals österreichisch regierten Triest bestätigt wird. Dort erschien im Jahre 1850 eine »elementare« Klavierschule, in der unter dem Stichwort »Percossa simultanea ed arpeggiata degli accordi« zu lesen ist: »Si applica la percossa arpeggiata, sempre però relativa all'indicato movimento ed al valore delle note, a) negli accordi lenti e tenuti, i quali formano canto; – b) in un accordo lento e legato, che è seguito da accordi di movimento celere. – Il tempo negli accordi arpeggiati s'incomincia a contare sull'ultima nota (superiore). – «¹⁸

Dieser allgemeinen Tendenz zum Arpeggieren scheint sich allein Felix Mendelssohn Bartholdy widersetzt zu haben – jedenfalls wenn wir den späten Erinnerungen Hans von Bülow's glauben können: »Verhaßt war ihm ferner alles willkürliche Arpeggieren (ohne Brechungen nicht greifbare Accorde à la Schumann schrieb er nicht, oder nur dann, wenn er successiven Anschlag haben wollte).«¹⁹ Zwar muß hier mit Blick auf die am Ende dieses Beitrags vorgestellte Quelle durchaus die kritische Frage gestellt werden, ob Mendelssohn Bartholdy nur gegen ein Übermaß einer Praxis polemisierte, der er

¹⁷ Ebd., S. 454, Hervorhebung im Original.

¹⁸ Francesco Serafino Tomicich: *Il fanciullo triestino al piano-forte o sia Metodo elementare pel piano-forte compilato sulle opere dei migliori autori*, Trieste 1850, S. 13.

¹⁹ Hans von Bülow: Felix Mendelssohn [1880], in: ders.: *Ausgewählte Schriften*. 1850–1892, Leipzig 1896 (Bülow. Briefe und Schriften, Bd. 3), S. 403–406, hier S. 406.

doch selbstverständlich verpflichtet war. Aber es ist unbestritten, daß der Gründer des Leipziger Konservatoriums es sich als Pianist wie als Dirigent zur Aufgabe gemacht hatte, »aller ›Empfindsamkeit‹ der Auffassung« zu entsagen, »trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten«.²⁰

Wie dem auch sei: An Hummels Nebenbemerkung läßt sich zum anderen ablesen, daß der eigentliche Grund für die von ihm vorausgesetzte Spielweise – wie schon 1768 für Adlung – ein technologischer, in der Bauweise der verfügbaren Klavierinstrumente begründeter ist. Wie wenig der einstige Mozart-Schüler und Widmungsträger von Schuberts Klaviersonaten D 958–960 mit arpeggierten Akkorden knausern wollte, zeigen nämlich in derselben Klavierschule die beiden einzigen Übungsbeispiele mit ausdrücklichen Arpeggio-Anweisungen – neben einem Klavierarrangement der britischen Königshymne *God save the King*, in dem sich in T. 7 und 8 insgesamt vier »Bruchzeichen« finden,²¹ handelt es sich hierbei nicht etwa um einen langsamen Satz, sondern um eine *Marcia. Allegro maestoso*, in der trotz des schnellen Tempos die Mehrzahl der Akkorde gebrochen werden soll – insgesamt findet sich das »Bruchzeichen« nicht weniger als 38mal in nur 46 Takten.²² Im Zusammenhang mit vielen anderen zeitgenössischen Zeugnissen drängt sich deshalb der Schluß auf, daß auch Hummel diese Arpeggien nur deswegen eigens notierte, weil es sich eben nicht um einen langsam oder »dolce« zu spielenden Satz handelt, für den das Brechen der Akkorde ohnehin selbstverständlich gewesen wäre.

Der Gipfel einer heute zunächst verstörenden Praxis ist aber zweifellos erreicht, wenn der am – von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründeten – Leipziger Konservatorium ausgebildete amerikanische Komponist Edward MacDowell im Jahre 1898 ein neues Notationszeichen einsetzt, um in einem lyrischen Klavierstück mit dem poetischen Titel *Starlight* die wenigen nicht zu arpeggierenden Akkorde zu kennzeichnen, also ausdrücklich davon ausgeht, daß alle nicht markierten Akkorde zwanglos gebrochen werden: »Chords marked [are not to be rolled].«²³ (Notenbeispiel 2)

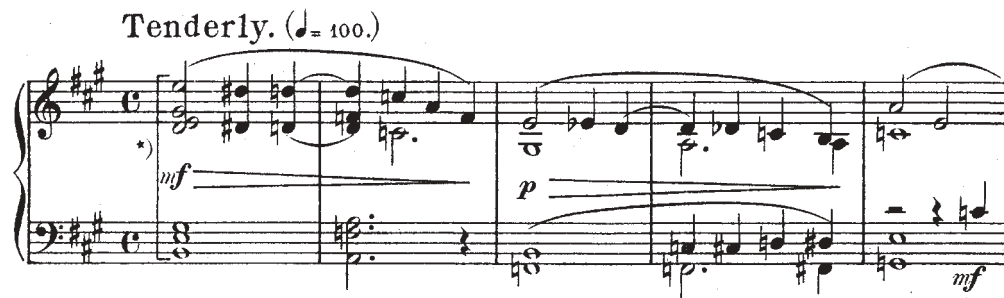
In der Tat will MacDowell gleichzeitig angeschlagene Akkorde nur in seltenen Ausnahmefällen; das »tenderly« zu spielende Stück umfaßt 45 Takte im 4/4-Takt, die Akkorde wechseln meist mit jedem Viertel, allenfalls im Halben-Rhythmus und dennoch findet sich das ungewöhnliche Zeichen gerade nur vor sechs Akkorden. Dagegen notiert MacDowell in der Coda insgesamt dreimal auch das herkömmliche Arpeggio-Zeichen (Notenbeispiel 3).

²⁰ Ebd., S. 405.

²¹ Vgl. Hummel: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung, S. 61.

²² Vgl. ebd., S. 86–87.

²³ Edward MacDowell: *Starlight*, opus 55 Nr. 4, in: ders.: *Sea Pieces*, Leipzig 1898, S. 17–19.



NOTENBEISPIEL 2 Edward MacDowell: Starlight, op. 55 Nr. 4, T. 1–5

NOTENBEISPIEL 3 Edward MacDowell: Starlight, op. 55 Nr. 4, T. 35–45

Was zunächst als Widersinn erscheint, erklärt sich wohl wieder ganz einfach dadurch, daß der Komponist hier keine »très serré, presque plaqué« zu spielenden und gleichzeitig in beiden Händen zu brechenden Akkorde erwartet, sondern ein langes, getragenes Arpeggio, das in einer einzigen Bewegung vom Baßton bis zum Spitzenton der rechten Hand aufgebaut wird.

Über das konkrete Beispiel hinaus klärt uns MacDowell mit seiner exzentrischen Notation aber gleichzeitig über eine noch an der Wende zum 20. Jahrhundert verbreitete Praxis auf, die übrigens auch von zahlreichen Welte-Mignon-Aufnahmen aus jenen Jahren bestätigt wird, worauf an dieser Stelle aber nicht eingegangen werden kann.

Ebenfalls nur gestreift werden kann hier wiederum die Frage nach der anscheinend relativ plötzlich vollzogenen Abkehr vom willkürlichen Arpeggieren nach der Wende

vom 19. zum 20. Jahrhundert.²⁴ Im Detail präsentieren sich die ersten Manifestationen dieser ›antiromantischen‹ Bewegung recht widersprüchlich und bedürfen deshalb noch einer detaillierten Erforschung. Dennoch scheint die Hypothese zulässig, daß – trotz früher Gegenreaktionen schon am Ende des 19. Jahrhunderts – erst die traumatisierende Erfahrung des Ersten Weltkriegs dazu führte, daß dieses selbstverständliche Ausdrucksmittel nach 1920 so schnell und so radikal aus der Musizierpraxis verschwand.²⁵ Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg hatte man nach allem, was wir heute rekonstruieren können, keinen Sinn mehr dafür, daß zum Teil sogar in schnellen Sonatensätzen – wie eben im Eröffnungssatz von Haydns später Es-Dur-Sonate – die Klangidee der (möglicherweise gar einen imaginären Barden begleitenden) Harfe auf das Klavier übertragen worden war. Und genausowenig wollte man es offensichtlich ertragen, daß auch die Musik aus der Zeit um 1800 Erscheinungsformen ausgeprägt hatte, die wir durchaus in Parallele zu dem affektierten Stil setzen sollten, den wir in der gleichzeitig produzierten Literatur – gerade übrigens in den Musikbeschreibungen eines Heinse, eines Wackenroder oder eines Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – als schwärmerisch, wenn nicht gar als schwülstig wahrnehmen.

Ein satirisches Nachspiel Auch wenn das Verschwinden des willkürlichen Arpeggierens aus der Musizierpraxis also einstweilen nur in groben Umrissen angedeutet werden kann, hat das Brechen von Akkorden – wie viele historische Entwicklungen – ein Nachspiel, das aus dem Rückblick wie eine satirische Pointe erscheint. Selbst die Komponisten und Klavierpädagogen, die sich wiederholt, vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts gegen das Arpeggieren aussprachen, strafften ihre eigenen Forderungen Lügen. Was ähnlich Brahms unterstellt werden kann,²⁶ findet sich noch schlagender formuliert in den Erinnerungen des englischen Cellisten William Edward Whitehouse (1859–1935). Der Protégé des berühmten Dirigenten Charles Hallé berichtet dort von einer Probe, die auf die frühen 1890er Jahre zu datieren ist – Hallé starb 1895, der 1868 geborene Pianist Borwick debütierte dagegen erst 1890: »On one occasion we were rehearsing for a ›pop.‹ concert at his [Hallé's] beautiful house in Holland Park. Lady Hallé [Madam Norman Neruda], Leonard Borwick and myself were preparing a Brahms' Trio, Sir Charles kindly turning over for Borwick. After playing the slow movement Sir Charles said, ›Mr Borwick, do you mind if I say something?‹ and of course Borwick said ›Certainly not, Sir Charles.‹ ›Well,‹ he said, ›there is a very prevalent habit among pianists of 'spreading' the notes of

²⁴ Vgl. Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 132–133.

²⁵ Vgl. Anselm Gerhard: »Und bist du nicht willig ...«. Wie der romantischen Musik die Romantik ausgetrieben wird, in: Partituren. Das Magazin für klassische Musik, H. 4 (Mai/Juni 2006), S. 46–48.

²⁶ Vgl. Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 123 und 125.

a chord with the idea of giving expression to a passage. It is a habit much to be deplored and should be discouraged.« When he had quite finished his little ›lecture,‹ Lady Hallé said, ›Yes dear, but you do it!«²⁷

27 W[illiam] E[dward] Whitehouse: *Recollections of a violoncellist*, London 1930, S. 27, Hervorhebung im Original.

Einleitung Die Improvisation in der westlichen Kunstmusik führt im allgemeinen immer noch ein Schattendasein, sowohl in der Praxis wie in der musikwissenschaftlichen Reflexion. Die Gewohnheit von Pianisten, bei einem privaten oder öffentlichen Vortrag ein mehr oder weniger improvisiertes Präludium vor einem komponierten Stück zu spielen, gehört zu diesem großen Gebiet. Zwei bekannte historiographische Konzepte dienen mir bei der vorliegenden Untersuchung als methodische Leitvorstellung: die *longue durée* und das lange Jahrhundert. Gerade die Interpretationspraxis als mündlich überliefertes Wissen ist stärker traditionsbehaftet als von der schriftlichen Heroengeschichte der Komposition im allgemeinen angenommen wird. Aus dem 18. Jahrhundert retten sich somit einzelne Phänomene bis hinein ins 20. Jahrhundert.

Formal knüpfen die Präludierformen seit 1800 an frühere Modelle an. Wir werden sehen, wie die Funktion des Präludiums als Tonartbefestigung zugleich dessen breiteste Definition bedingt: Das strukturelle Hauptmerkmal der meisten Präludien ist nämlich ihre Beschränkung auf eine einzige, beliebig erweiterte Kadenz. Das Präludieren als improvisatorische Praxis kann als ein Rest von sekundärer Oralität im Kontext der westlichen Kunstmusik gelten. Die besondere Entwicklung, die es im 19. Jahrhundert durchmachte, läßt sich im Wechselspiel mit einer dem Notentext gegenüber relativ freien Klavierpädagogik betrachten. Den langsamen Entwicklungsschritt solcher nur am Rande schriftlich fixierter Prozesse der Interpretationspraxis werde ich anhand von Tondokumenten bis ins Jahr 1987 aufzeigen. Auch wenn die Tradition des Präludierens fast ununterbrochen ist, lassen sich heute durchaus Zeichen von einem neu erwachenden Interesse bemerken. Ich möchte schließlich auf die Wirkung dieser Praxis im Konzertsaal hinweisen. Vor allem ist die Improvisation Reaktion des Interpreten auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum. Das Präludieren erscheint somit als Mittel zu einer unmittelbaren Interaktion zwischen Publikum und Interpret.

Definitionen und Funktionen Das Präludieren auf dem Pianoforte hat eine sehr lange Vorgeschichte, auf die wir nicht eingehen können. Wir werden kurzerhand annehmen, daß die Tradition der Orgel- und Cembalo-Improvisation zunächst restlos auf den Hammerflügel übertragen wurde. Die Zeitspanne, die uns direkt interessiert, reicht aber von den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts – seit es spezifisch pianistische Techniken und Lehrbücher gibt – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

Die Fähigkeit zu Improvisieren wurde im 19. Jahrhundert allgemein sehr geschätzt. Sie wurde als ein Zeichen von Begabung angesehen, und es war ein besonders ersehntes Privileg, einen Komponisten im Feuer der Kreation belauschen zu dürfen. Zahlreiche wiederkehrende musikliterarische Topoi bezeugen dies, wie Robert Wangermée und Jane Lohr gezeigt haben. Wangermée unterstreicht dazu als Paradox, daß sich die Kunst des Improvisierens gerade während des 19. Jahrhunderts allmählich verlor.¹ Das mag vor allem für das ausführliche freie Phantasieren zutreffen. Was aber das bescheidene Prä-ludieren anbelangt, so ist dies eine Kunst, die erst im Zusammenhang der (öffentlichen oder privaten) Konzertsituation richtig aufblühen konnte und die durchaus weit ins 20. Jahrhundert hinein weiter gepflegt wurde.

Präludieren und Phantasieren sind zwei verschiedene Bereiche des Improvisierens: Während improvisierte Präludien eine reine Vorspielfunktion haben, sind Phantasien selbständige Stücke. Die Unterscheidung ist jedoch nicht immer klar.² Lesen wir als Beispiel eine Konzertbesprechung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Berlin, den 22sten März. Den 4ten dieses gab Hr. Kapellm. Himmel ein Konzert, worin er eine Klavier-Sonate mit Begleitung und ein Sestett, mit obligatem Fortepiano, spielte. Auch präludierte er auf sein bekanntes Liedchen: Hebe, sieh, in sanfter Feyer etc. welches hernach Hr. Eunicke sang. Es freueten sich viele Leute darüber.«³ Der Rezensent braucht »präludieren« hier offensichtlich im Sinn von »phantasieren«, denn ein kurzes Vorspiel hätte er wahrscheinlich nicht einmal erwähnt. Seine Wortwahl ist jedoch von der Position der Improvisation – gerade vor dem Stück, dem das Thema entnommen ist – durchaus verständlich.⁴

- 1 N. Jane Lohr: *Preluding on the harpsichord and pianoforte, circa 1770 to circa 1850*, Diss. Iowa City 1993, S. 18; Robert Wangermée: *L'improvisation pianistique au début du XIX siècle*, in: *Miscellanea musicologica* Floris van der Mueren, [Gent] 1950, S. 227–253, hier S. 253.
- 2 Lohr: *Preluding*, S. 43–66; vgl. auch Maria Grazia Sità: *Suonare prima di suonare. La prassi del preludio improvvisato nella trattatistica per tastiera tra Settecento e Ottocento*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 303–326, hier S. 308–309.
- 3 *Allgemeine musikalische Zeitung* 8 (1806), Sp. 427–428.
- 4 Gustav Schilling schlug 1843 eine etwas andere terminologische Unterscheidung vor, die jedoch nicht befolgt wurde: *Introduktionen* sind »die zu manchen Instrumentalmusikstücken [...] eigens compo-nirte und denselben als eigenthümlich und wesentlich zugehörig auch stets vorangeschickten Einlei-tungen«; *Präludien* »jene kürzeren oder längeren, meist der Erfindung des Spielers selbst frei über-lassenen Orgelsätze«; und schließlich *Präambula* »jene kleinen Einleitungssätze [...], welche meist nur aus einigen gebrochenen Accorden bestehen und von den Virtuosen gewöhnlich auf ganz willkühr-liche Weise ihren Concert-Produktionen vorangeschickt zu werden pflegen«; Gustav Schilling: *Mu-sikalische Dynamik, oder, Die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand-, und Hülf-s-buch für alle*, Kassel 1843, S. 323–324.

Für die folgenden Ausführungen werde ich das Präludium als auskomponierte Gattung ausklammern und mich auf die Präludien beschränken, die zumindest den Anschein des improvisierten Vorspiels mit sich tragen.⁵

Um das Phänomen näher zu beschreiben, müssen wir zunächst die Funktionen des Präludierens betrachten. Carl Philipp Emanuel Bach weist in seinem Versuch auf gewisse Gelegenheiten hin, »wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bei dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein **Vorspiel** angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bei einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlangt.«⁶

Was genau muß nun dieser Begleiter tun? Es geht um das Stimmen von anderen Instrumenten (was jedoch aus Gründen der Temperatur nur für Organisten gilt) und das Angeben des Tones für den Sänger bei Vokalmusik.

Hinsichtlich der Vorspiele zu Liedern verweise ich auf Walther Dürr und erinnere lediglich daran, daß bei allen Jugendliedern von Schubert, bei denen ein Vorspiel fehlt, dieses höchstwahrscheinlich dazu improvisiert wurde. Wie neu die Beschäftigung der Musikwissenschaft mit den improvisatorischen Praktiken ist, bezeugt Maurice Browns ansonsten ausgezeichnete Artikel zu Schuberts Forelle von 1965. Brown sagt, daß Schubert nur bis 1819 Lieder ohne Vorspiele schrieb; daß sie aber auf regelmäßiger Basis improvisiert wurden, schlägt er damals nicht einmal als Hypothese vor. Noch 1997 steht David Montgomery der Schubert-Aufnahme von Christoph Prégardien und Andreas Staier kritisch gegenüber, bei welcher die Interpreten den Liedern Vorspiele

- 5 Ebenso werde ich keine Beispiele von Präludien bringen, die in einer schriftlich fixierten Komposition zwar diesen Namen nicht tragen, aber deutlich diesem Typus gehören, denn zu viele wären da zu nennen. Wichtig ist allerdings, diese aufzuspüren, denn sie können die Interpretation beeinflussen. Wenn zum Beispiel der Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 31/2 mit ihren langsamen Arpeggien als Anspielung auf eine Gestik des Präludierens verstanden wird, so neigt der Interpret (und zunächst mit ihm der erstmalige Hörer) dazu, das erste Thema erst in den Takten 21 ff. zu identifizieren. Daß der Anfang der Sturmsonate eine Improvisationsgeste auskomponiert, könnte ein Grund dafür sein, daß Carl Gottlieb Hering in seiner Praktischen Präludierschule um 1810 die ganze Sonate als Beispiel für eine »in größerer Ausführung« realisierte Fantasieübung druckt (Carl Gottlieb Hering: Praktische Praeludirschule oder Anweisung in der Kunst Vorspiele und Fantasien selbst zu bilden. Nach einem sehr leichten methodischen Stufengange zum Unterricht und zur Selbstübung, 2 Bände, Leipzig 1812–1814, Bd. 2, S. 35–62). Für Anregungen zu dieser Frage bin ich den Teilnehmern am Graduiertenkolloquium in Blonay, September 2005, sehr dankbar.
- 6 Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753–1762, Nachdruck Kassel 1994, Bd. 2, S. 327.

hinzugefügt haben. Walther Dürr hat hingegen bereits 1970 darauf hingewiesen, daß selbst posthum publizierte Vorspiele auf Improvisationen von Schubert zurückgehen könnten.⁷

Beim Stimmen der anderen mitwirkenden Instrumentalisten zu preludieren ist eine Tradition, die vor allem für Organisten bezeugt ist. In Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* heißt es unter dem Artikel »Preludieren, Preludium« unter anderem folgendes: »Die Preludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheit haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Kammerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschicktesten ist und dann durch wohl gewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bei solchen Preludien ist Schuld daran, daß hier nicht wohl auf den Ausdruck gehalten werden kann. [...] Auf dem Flügel vor Musiken zu preludiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggierten Akkorden ist diesem Instrument am natürlichsten.«⁸

Präludien, die dem Zweck des Stimmens für andere Instrumente oder der Tonangabe für Sänger dienen, möchte ich aber ebenfalls ausklammern, um mich ausschließlich dem Preludieren zu widmen, bei dem das Klavier nicht als Begleiter, sondern als Solist auftritt.

Die verschiedenen Funktionen, die das Preludium für Solo-Pianisten hat, können nicht voneinander getrennt werden, obwohl in einzelnen Aufführungssituationen die eine oder die andere stärker im Vordergrund treten mag. Sie werden seit François Couperin und Jean-Jacques Rousseau von allen Autoren wiederholt. Ich zitiere aus Couperins *L'art de toucher le clavecin*: »Non seulement les preludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer: mais, ils servent à dénouer les doigts; et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé.«⁹ Zum Vergleich die Definition von Preludieren aus Rousseaus *Dictionnaire*: »PRÉLUDER, v. n. C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes

- 7 Maurice John Edwin Brown: Die Handschriften und Frühausgaben von Schuberts »Die Forelle«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), S. 578–588; David Montgomery: Modern Schubert interpretation in the light of the pedagogical sources of his day, in: *Early Music* 35 (1997), S. 100–120, hier S. 102; Walther Dürr: Vorwort zu Franz Schubert: *Lieder*, Kassel 1970– (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 4), S. XIV.
- 8 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Leipzig 1771–1774, Bd. 3, S. 736–737.
- 9 François Couperin: *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1716, S. 51.

essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.«¹⁰

Neben diesen drei Hauptfunktionen (die Tonart vorbereiten, die Finger aufwärmen und die Instrumente testen) nennt Jane Lohr noch die psychologische Vorbereitung des Publikums, die Gelegenheit, als Virtuose zu brillieren, und die Funktion als Modulationsbrücke zwischen zwei Stücken in entfernten Tonarten.¹¹ Wie wichtig diese letzte Funktion war, beweist das Lehrbuch von Charles Chaulieu *La clé des modulations* von 1844, das ausschließlich den modulierenden Präludien gewidmet ist. Betrachten wir beispielsweise die Besprechung des Lehrbuchs durch einen gewissen Gustave Hequet an: »Il n'en est aucun [élève de piano] sans doute qui, après quelques années, ne puisse, par habitude, et, si on aime mieux, par routine, frapper et lier entre eux les accords les plus fréquemment employés de chaque ton, mais c'est là qui s'arrête ordinairement leur science. Il n'en faut pas davantage pour exécuter un morceau correctement et comme il est noté, mais s'agit-il d'exécuter successivement deux morceaux détachés, ou même d'accompagner deux romances écrites dans deux tons éloignés l'un de l'autre, l'harmoniste habile passe sans embarras du premier au second par une rapide succession d'accords, tandis que l'écolier peu exercé hésite, tâtonne et ne tarde guère à trahir son inexpérience.«¹²

Der Rezensent nimmt Chaulieus Vorwort wieder auf, das jedoch im originalen Wortlaut musikalisch präziser tönt: »[Le but des jeunes personnes en étudiant l'harmonie] est de pouvoir rendre leurs idées sur le piano; de préluder quelques instants avant de commencer un morceau; et enfin, de joindre entr'eux deux morceaux dont le ton n'est pas le même. Pour préluder, les modèles ne manquent pas et si une jeune personne veut apprendre une douzaine de préludes de mémoire, la pratique des accords et surtout celle des formules harmoniques lui rendront ce travail aisé. Mais il lui sera plus difficile de joindre deux études ou deux morceaux quelconques, dont les tons n'ont souvent aucune relation, le hasard seul la fera réussir, si elle n'a pas étudié longtemps et très sérieusement la composition.«¹³

Chaulieu bringt uns nun ein Schritt weiter in der Diskussion: Er weist nämlich auf Modelle und Harmonieformeln hin (»la pratique des accords et surtout celle des formules harmoniques«). Wir müssen uns also fragen, welche strukturellen Merkmale das Präludium auszeichnen.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Paris 1826 (Œuvres complètes de J. J. Rousseau, vol. XII–XIII), vol. XIII, S. 186–187 (Erstausgabe 1768).

¹¹ Lohr: *Preluding*, S. 107–117.

¹² Abgedruckt in Charles Chaulieu: *La Clé des Modulations. Ouvrage pratique pour Piano, Contenant des Règles sur l'art de moduler et de préluder, et des Exemples en quatre parties*, op. 220, Paris [1844] (Plattenummer 1839), ohne Seitenzahl, aus *La France Musicale*, 10. März 1844.

¹³ Chaulieu: *La Clé des Modulations*, ohne Seitenzahl.

Strukturelle Merkmale Seit Carl Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 von 1828 haben mehrere Autoren versucht, eine Typologie der Präludien aufzustellen. Solche Versuche lassen sich in zwei Arten unterteilen: Es gibt Typologien, die nach formalen Kriterien verfahren und andere, welche die Präludien nach satztechnischen Kriterien unterteilen.

Czerny und Lohr folgen dem ersten Modell und unterscheiden mehrere Arten wie etwa etüdenähnliche, modulatorische, thematisch an das folgende Stück gebundene und fantasieähnlich freie Präludien. Andererseits heben Stephen Husarik und Jean-Jacques Eigeldinger satztechnische Merkmale hervor und unterscheiden Präludien auf einzelne Akkorde, harmonische Akkordfolgen oder ganze Melodien beziehungsweise Präludien mit pianistischen Figurationen, elementarem Kontrapunkt, instrumentalem Rezitativ und motivischen Wiederholungen.¹⁴

Was aber alle Präludien jenseits ihrer satztechnischen Modelle definitorisch verbindet, ist die unterliegende elementare harmonische Struktur.¹⁵ Man kann sagen, ein Präludium ist dadurch gekennzeichnet, daß eine einzige mehr oder weniger erweiterte Kadenz mit möglichst freien Figurationen ausgeschmückt wird. Historisch tritt diese Art von Definition am deutlichsten in den italienischen Traktaten hervor. Vincenzo Manfredini in seinen *Regole Armoniche* von 1775 und Bonifazio Asioli in seinem *Allievo al cembalo* von 1821 betonen eine Zweiteilung des Präludiums, das mit einer Anfangsidee beginnt und mit einer Vorbereitung zur Schlußkadenz endet: »Mentre è molto lodevole, prima di eseguire qualsivoglia composizione, il preludiare un poco, che vuol dire cominciare a suonare d'idea, o sia di fantasia, e poi far la cadenza nel tono, in cui sarà scritta la composizione«; »Il preludio non deve eccedere una moderata lunghezza, e porterà con sé una certa originalità prodotta dalla varietà dei passaggi, ora di bravura, ora di grazia, ora patetici, ora marcati. La condotta o tessitura del preludio non ha veruna prescrizione nella qualità e connessione dei passaggi, nella modulazione più o meno lontana, nell'istantanea adozione de' tempi pari o dispari, veloci o lenti, e solo si osserverà nel corso del preludio di evitare le cadenze in genere, e più particolarmente le finali. Si terminerà il preludio con una sequela d'accordi, che secondata dalla melodia superiore, concorrano a far presentire la cadenza finale.«¹⁶

¹⁴ Vgl. Stephen Husarik: Josef Hofmann, Diss. Iowa City 1983, und Jean-Jacques Eigeldinger: 24 preludes, in: *Chopin Studies* 1 (1988), S. 167–193. Hier möchte ich auf die zitierten ausführlichen systematischen Darlegungen verweisen und auf eine eigene Typologie verzichten.

¹⁵ Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 311; vgl. auch Thomas Meyer: Über das Verfertigen von Präludien. Eine Gebrauchskunst zwischen Komposition und Improvisation, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160 (1999), S. 24–28.

¹⁶ Manfredini, zit. nach Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 314; Bonifazio Asioli: *L'allievo al clavicembalo*, Milano [1821], Bd. 3, S. 66.

Die beste Art, eine Kadenz zu erweitern, ist die Harmonisierung eines Tonleiterabschnittes, gefolgt von einem Orgelpunkt auf der Tonika oder auf der Dominante, wie das bereits Carl Philipp Emanuel Bach vorschlägt: »Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in, und ausser der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden.«¹⁷

Als Beispiel bilden wir das erste Präludium aus Henri Herz' *Méthode*, op. 100 ab. Der Aufbau eines Präludiums in Paris um 1845 erweist sich noch als der gleiche wie hundert Jahre zuvor in Berlin. Zu beachten ist, daß es auf der Dominante aufhört.

SIX RÉCRÉATIONS.

AIR RUSSE VARIÉ.

N° 1.

Andante ♩ = 84.

PRÉLUDE.

Henri Herz: *Méthode complète de piano*, op. 100, Mainz [1838], S. 106

Präludieren lernen: »verspätete Generalbaßschulen« und »Papageischulen« Angesichts ihrer offensichtlichen pädagogischen Bedeutung müssen wir uns nun fragen, wie die Kunst des Präludierens erlernt wurde.

Die Lehrbücher zum Präludieren können in zwei Kategorien unterteilt werden: stufenweise aufbauende Schulen und Beispielsammlungen. Beispielsammlungen werden

17 Bach: Versuch, S. 327–328.

wir hier nicht betrachten – sie beinhalten meist längere, auskomponierte Präludien, die sich sehr den selbständigen Präludien annähern.

Aber auch unter den Aufbau-Schulen gilt es, zwei Kategorien zu unterscheiden, die ich »verspätete Generalbaßschulen« und »Papageischulen« nennen möchte. Aufgrund der harmonischen Fundierung der Vorspiel-Improvisation kam es sehr oft vor, daß eine Harmonielehre gleichzeitig als Präludierschule gelten konnte: so zum Beispiel noch in Kalkbrenners *Traité d'harmonie du pianiste*, mit dem Untertitel *principes rationnels de la modulation*: »Après tant d'excellents ouvrages déjà publiés sur l'étude de l'harmonie, il semble presque présomptueux d'en annoncer un nouveau. Hâtons-nous donc de dire qu'il ne s'agit ici que d'un guide pour les jeunes Pianistes, et d'une nouvelle manière d'appliquer l'harmonie à des progressions ou suites d'accords, pour apprendre à préluder et à improviser. [...] Il existe un vice dans la manière d'enseigner la composition, qui fait que l'élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer. C'est cette lacune que nous avons cherché à combler, en appuyant le plus possible nos exemples, sur des règles de chiffres. Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite.«¹⁸ In diesem Traktat wird jede Harmonieregel sogleich in Improvisationsbeispiele übersetzt, wie aus der Abbildung ersichtlich wird.

Joseph Zimmermann (1785–1853), Lehrer am Pariser Conservatoire, faßt die wichtigsten Grundlagen des Präludierens wie folgt zusammen: »Les progressions harmoniques sont des séries d'accords appartenant à tout le monde, elles sont considérées comme des formules toutes faites que chacun emploie sans scrupule; elles sont d'un excellent usage pour préluder. [...] Il faut encore joindre au marches que nous venons d'indiquer la règle d'octave, elle est encore plus féconde en ressources pour préluder.« Im selben Buch – dem dritten Band seiner Klavierschule mit dem Titel *Traité d'harmonie, du contrepoint et de la fugue* – trauert er der alten italienischen Partimento-Tradition nach, die er insbesondere als gute Vorschule fürs Präludieren schätzt: »De l'accompagnement de la basse chiffrée [...] En Italie l'application des règles de l'harmonie se fait sur le clavier; cette méthode est excellente pour conduire à préluder.«¹⁹

Die Londoner Klavierschule von Philip Anthony Corri – Sohn des Domenico – *Anima di musica* beinhaltet ausführliche Anweisungen zum Präludieren, die sich explizit gegen die überlieferte Art wenden, das Improvisieren aufgrund der Generalbaßkenntnis

¹⁸ Lohr: *Preluding*, S. 165–166; Friedrich Kalkbrenner: *Traité d'harmonie du pianiste. Principes rationnels de la modulation*, op. 185, Paris 1849, Nachdruck Amsterdam 1970, S. 1.

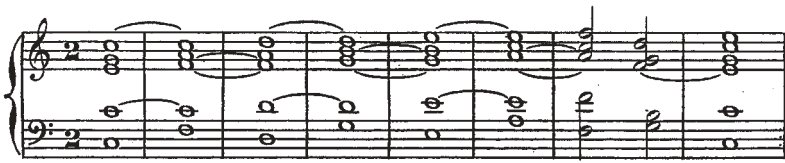
¹⁹ Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann: *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris [1840?], 3e partie: *Supplément. Traité d'harmonie, du contre-point et de la fugue*, S. 17–19.

APPLICATION DU TRAITÉ D'HARMONIE AU PIANO.

C'est dès que l'élève connaît le premier accord, qu'il faut développer son intelligence et son génie, en lui faisant voir au Piano tout ce que cet accord est susceptible de produire, comme progressions et comme variantes. La première et la plus simple suite ou marche d'accords parfaits, se produit lorsque la basse monte de *Quarte* et descend de *Tierce*. La constante connexion qui existe entre cette succession d'accords, les rend extrêmement doux et agréables à l'oreille et en fait un délicieux sujet de prélude.


Arrêtons-nous donc à cette première marche et voyons ce qu'elle peut présenter d'intéressant:

9^e. 1.
Première marche
d'accords parfaits.



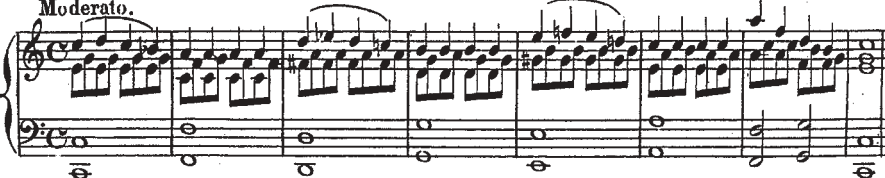
très-simple.

1.^{re} Variante.



Moderato.

2.^{de}



Friedrich Kalkbrenner: *Traité d'harmonie du pianiste. Principes rationnels de la modulation*, op. 185, Paris 1849, Nachdruck Amsterdam 1970, S. 12

zu lernen: »Every performance should be introduced by a prelude, not only to prepare the Ear for the key in which the air or piece is to be played, but to prepare the fingers, and therefore should in general consist of some rapid movement intermixt with chords, Arpeggio's or other passages. A Prelude is supposed to be extempore, and to lay down rules would be as impossible as wrong, For the fancy should be unconfined; but for those who are not acquainted with the rules of Counterpoint or Composition I shall submit several specimens or styles of prelude, adapted to every capacity, those desirous to learn more on the subject must study that other branch. – [...] As I have before said, it is not my intention to touch on the subject of thoro' Bass, I shall not confuse the Pupil with its laws of avoiding octaves, fifths &c. but only give Examples for the Ear to catch, which will be soon habituated to the common preludes – I therefore recommend them to be learnt by Ear.«²⁰

20 Philip Anthony Corri: *L'Anima Di Musica. An Original Treatise upon Piano Forte Playing*, London [1810], S. 81, 83; cfr. Lohr: *Preluding*, S. 149.

Aus der konservativen Sicht der Generalbaß- und der Harmonieschulen wird Corris Methode in einer anonymen Rezension aus dem *Gentleman's magazine* kritisiert: »The preludes here published may be serviceable if learned by heart, or, as the Author expresses it, by ear; but to think of teaching the art of preluding without some previous knowledge of thorough bass, or harmony, is like teaching a parrot to reason.«²¹ Corris einfachere

CAPO'S or Introductions, with suitable CODA'S forming entire Preludes — in Major Keys. (fifth Style)

NB. those Arpeggios marked *ad lib.* and inclosed by dots may or may not be repeated, or may be played simply as a chord.

1.st Prelude



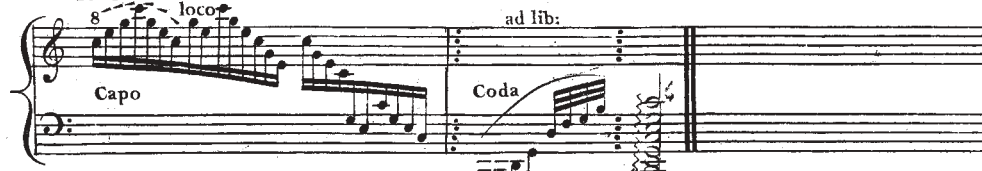
2.^d Prelude



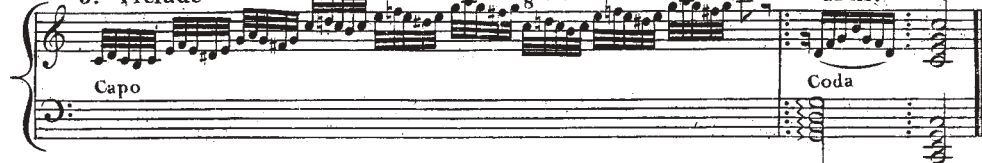
3.^d Prelude



4.th Prelude



5.th Prelude



Philip Anthony Corri: *L'Anima Di Musica. An Original Treatise upon Piano Forte Playing*, London [1810], S. 95

- 21 *Gentleman's magazine* 94 (1814), part 1, S. 60. Die Rezension bespricht ein Werk mit dem Titel *Original System of Preluding, comprehending Instructions on that branch of Pianoforte Playing, with upwards of Two Hundred progressive Preludes ...*, das offenbar ein Separatdruck von dem Ausschnitt über Präludieren aus der *Anima di musica* zu sein scheint.

Präludien aus seiner »Papageischule« sind in Capis und Codas geteilt, die beliebig kombiniert werden dürfen.

An dieser Stelle möchte ich die Zweiteilung der Präludien in Figuration und Kadenz, die uns bei Manfredini und Asioli begegnet ist, in Erinnerung rufen. Sogar Czerny, der in seiner Fantasierschule op. 200 eher zum Typus »Beispielsammlung« neigt, baut im dritten Band seiner großen Klavierschule op. 500 eine knappe »Papageischule« auf.²²

Der Improvisation durch reine Kombinatorik macht Fétis in seiner *Méthode des méthodes* den Vorwurf des Cento-Vorganges: »Improviser, c'est à dire, composer sans rature, et sans avoir pris le temps de régler par la réflexion ce que de soudaines inspirations apportent d'idées plus ou moins heureuses à l'artiste, serait un art impossible, si ses produits devaient être jugés avec la rigueur qui s'attache à l'appréciation des compositions écrites. De quelque talent que soit doué l'improvisateur, il y aura toujours quelque désordre, quelques redites dans le fruit prématuré de sa pensée, et parfois son imagination somnolente le laissera errer dans le vague; mais ces défauts seront rachetés par une certaine audace de création que le goût reprouverait peut être, mais qui tire précisément sa puissance de son allure inusitée. Cette audace est précisément le signe caractéristique de l'improvisation; car je n'appelle point de ce nom ces CENTONS de phrases banales assemblées tant bien que mal, à propos d'un thème donné.«²³

Wir sehen hier ein Phänomen von sekundärer Oralität. Die Improvisationsformen fallen wegen ihres formelhaften Aufbaus in den konservativsten Bereichen der Musikpraxis. Das Präludieren erscheint demnach als ein weiteres Beispiel von *longue-durée*-Phänomene (nach Fernand Braudels viel gebrauchtem Begriff), wie das Arpeggieren.²⁴

Aus diesen Gründen ist es nicht ausreichend, die Blüte solcher »Papageischulen« mit dem Explodieren des Markts für Dilettanten zu erklären.²⁵ Sicher waren private Salons die gewöhnlichste Umgebung zur Ausübung dieser Kunst, und das immer größer werdende Amateurpublikum machte es auch nötig, entsprechend angefertigte

22 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Wien 1846 (1839), Nachdruck Wiesbaden 1991, Bd. 3: Von dem Vortrage, S. 84–86.

23 Zur Kombinatorik vgl. Meyer: *Über das Verfertigen von Präludien*, S. 26–27; Lohr: *Preluding*, S. 149, 155; François Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des Méthodes de Piano*, Paris [1840], Nachdruck Genève 1973, S. 73.

24 Aus der ausgiebigen Literatur zur Oralitätsfrage greife ich nur zwei Bücher hervor: Walter Jackson Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982; Eric Alfred Havelock: *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven 1986. Zu der *longue-durée* in der Aufführungspraxis vgl. Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 321, und Anselm Gerhard: *Willkürliches Arpeggieren. Ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 123–134, hier S. 127–128.

25 Lohr: *Preluding*, S. 68.

Präludierschulen und -sammlungen in großer Anzahl herauszugeben. Jedoch hatten nicht nur Amateure diesen formelhaften, eher mechanischen als intellektuellen Zugang zur Improvisation: Mehrere Pädagogen des 19. Jahrhunderts pflegten diesen sehr »auralen« oder formelhaften Zugang zur Harmonie, und eine kreative improvisatorische Praxis wie das Präludieren war sowohl Mittel wie auch Zweck von solchen Lehrgängen.

Selbst Czernys technische Etüden dienen nicht nur der Fingerfertigkeit, sondern sind auch eine Sammlung von Figurationen, die dem Pianisten bei der Improvisation dienlich sein können: Denn das Improvisieren muß man »beynahe immer nur den Fingern überlassen«. So werden einzelne Figuren (»Passagen«) aus Czernys Skalenübungen (gemeint ist vermutlich die *Schule der Geläufigkeit* op. 299) nach deren Verinnerlichung zur Bildung von Präludien empfohlen.²⁶

Eigentliche Transkriptionen von improvisierten Präludien befinden sich in einigen Skizzenblätter aus der Hand des englischen Komponisten Louis von Esch, der um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in London verschiedene Werke herausgegeben hatte und um 1820 im Dienste eines Zweigs der Familie Visconti in Mailand und auf ihrem Landsitz in Brignano tätig war. Er unterrichtete auf dem Klavier die junge Marquise Cristina Visconti, die später den Grafen Francesco Bulgarini heiratete. Es handelt sich in dieser Skizze ausdrücklich um die Niederschrift eines in einer Unterrichtssituation entstandenen Präludiums: »Prélude / composé par / M.lle C. Visconti / secretaire / L. v. Esch«. Es ist bedeutungslose Musik, die jedoch genau das wiedergibt, was von einem Schüler erwartet wurde. Daß solche Präludien auch mit Blick auf die Aufführung



Cristina Visconti/Louis von Esch, Fondo Musicale »G. Greggiati«, Ostiglia (Mantova), Mss. Mus. B 1579, S. 11

²⁶ Carl Czerny: Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung, als Anhang zu jeder Clavierschule, Wien [1839], Nachdruck München 1997, S. 79–80; vgl. Ulrich Mahlerts Vorwort zu Carl Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, op. 200, Wien 1829, Nachdruck Wiesbaden 1993, S. VI; Czerny: Von dem Vortrage, S. 84.

bestimmter Werke vorbereitet wurden, bestätigt der folgende Eintrag, der sich auf einem ähnlichen Skizzenblatt befindet: »Prélude 3.me sonate de Cleme[n]ti œuvre 26me«.²⁷

Eine bewußte ›Oralisierung‹ vom Klavierunterricht wurde von Friedrich Wieck betrieben. Er gab, wie allgemein bekannt, der jungen Clara ein Jahr lang Klavierstunden, bevor er sie in das Notenlesen einführte.²⁸ Der zweite Teil von Wiecks Pianoforte Studien, die seine Tochter Marie posthum herausgab, ist quasi eine Verbindung von Harmonielehre und formelhafter Schule.



Man rathet dem Schüler, vor jedem vorzutragenden Tonstück entweder eine Reihenfolge von Accorden, ein kleines Vorspiel (*Praeludium*) zu improvisiren, oder eine Modulation zu spielen, das heisst: sich aus einer Tonart in diejenige zu wenden, woraus das zu spielende Stück geht. Dies leicht und schnell finden zu lernen, muss man sämtliche hier aufgeführten Accorde in allen Tonarten oft üben.

Before the performance of each piece of music, the scholar is advised to improvise either a series of Chords or modulations as a prelude, that is to modulate from one key into that from which the composition about to be played, proceeds. In order to learn this equally and easily, it is necessary to practise often in every key the Chords here introduced.

Einige Beispiele von kleinen Praeludien.

Some examples of little preludes.



Das Pedal muss mit Vorsicht angewendet werden und ist bei jedem Harmoniewechsel das Nachklingen der Töne des vorhergegangenen Accords, wie oben vorgeschrieben, zu verhindern.

The Pedal must be used with precaution and in every change of harmony care must be taken not to prolong the sound of the preceding Chord. Fine.

Friedrich Wieck: Pianoforte Studien, hg. von Marie Wieck, Leipzig/Berlin 1875, S. 41

- 27 Die musikalische Hinterlassenschaft der Marquise Cristina wurde 1857 von Giuseppe Greggiati angekauft und befindet sich heute in Ostiglia. Die zitierten Skizzen haben die Signaturen I-OS Mss. musicale B 1579, S. 11, bzw. I-OS Mss. musicale B 1579, S. 6.
- 28 Vgl. Valerie Woodring Goertzen: Setting the Stage. Clara Schumann's Preludes, in: In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation, ed. by Bruno Nettle with Melinda Russell, Chicago 1998, S. 237–260, hier S. 239.

Aufführungspraxis Präludien wurden oft zwischen die beliebten Etüden und Salonstücke eingeschaltet, um sie als Teil eines geschlossenen Konzertprogramms vorzutragen: »Dans les salons on joue maintenant beaucoup d'études et de pièces courtes; cette mode durera longtemps parce qu'elle est bonne et agréable. On en joue ordinairement trois ou quatre; il faut donc nécessairement joindre les tons de chacune de celles qui se succèdent immédiatement, afin d'éviter de refroidir l'auditoire si on s'arrête; ou de choquer l'oreille si on ne s'arrête pas. Delà, l'utilité de ce livre.«²⁹

Ein Konzertprogramm von Clara Wieck-Schumann im Jahr 1837 illustriert Chaulieus Vorschriften. Wieck-Schumann hat die Stücke jeweils durch (thematische) Präludien eingeleitet und mit (modulierenden) Präludien verbunden: »Die Virtuosin hatte zu ihren Vorträgen folgende Pianoforte-Compositionen gewählt: 1. Sonate von Beethoven in F moll, Op. 57, auf Verlangen vollständig, sehr fertig, fast in zu übereiltem Zeitmaasse, mit ungemeiner Energie vorgetragen. 2. unmittelbar nach einander folgend und durch kurze, aus dem Thema der Solosätze entnommene Präludien eingeleitet: Fuge in E dur von J. S. Bach; Lied ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy; Mazurka (Fis moll) und Arpeggio-Etüde No. 11 von Chopin, dessen theilweise excentrische, doch originelle Compositionen Dem. Wieck nächst Herz'schen Galanterieen fast am gelungensten ausführt, dagegen Beethoven's Tongebilde mehr Tiefe der Empfindung, besonders im Adagio erfordern.«³⁰

Gottfried Wilhelm Fink spricht sich in seiner Rezension von Czernys Fantasierschule, op. 200, gegen das Präludieren vor jedem vorzutragenden Stück aus, wenn es vor Zuhörern geschehen soll – was umgekehrt die Häufigkeit des Präludierens bestätigt.³¹

Präludiert wurde nicht nur bei Solospiel. Czerny schreibt in der Anleitung zum Fantasieren op. 200 von 1829, daß bei Kammermusik durchaus ein kurzes Präludium am Platz sei, nur müsse »man sich hierin am aller kürzesten fassen und die Sache mit ein paar Accorden und einem brillanten Laufe abthun«, und allein »beim öffentlichen Vortrage eines Concertstückes (besonders, wenn es mit Tutti anfängt), ist jedes Preludieren unschicklich«.³²

²⁹ Chaulieu: *La Clé des Modulations*, préface.

³⁰ AMZ 39 (1837), Sp. 257. Selbst wo Präludien nicht eigens erwähnt werden, wird die Wiederholung der »Suiten«-Prinzips auch einen ähnlichen Gebrauch des Präludierens mit sich gebracht haben; AMZ 40 (1838), Sp. 164–165. Ausdrücklich sind Präludien, aber nicht das ganze Programm in einer Rezension aus Dresden erwähnt; *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (1838), S. 201. Glücklicherweise hat Clara in späten Jahren einige Übungen und Präludien notiert, die Valerie Goertzen in ihrem ausgezeichneten Artikel von 1998 analysiert; besonders interessant sind die Präludien, die für bestimmte Stücke von Robert Schumann gedacht sind (Goertzen: *Setting the Stage*, S. 247–254).

³¹ AMZ 31 (1829), Sp. 177–178.

³² Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 5; vgl. auch Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 63 und 90. Nur Anton Schmoll stellt in seiner sehr späten französischen Präludienbeispielsammlung von

Zur ›Schicklichkeit‹ gehört auch eine bestimmte Vortragsart. In Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang* können wir nachlesen, wie sich der gute Präludienspieler nicht benehmen darf: »Forte macht mehrere gefährliche Läufer hinauf und hinunter und viele Octavenpassagen fortissimo mit aufgehobenem Pedal – und verbindet damit sogleich – ohne abzusetzen – die Mazurka [in B-Dur von Chopin], die presto angefangen wird. [...] Forte durchwühlt mehrere fremdartige Accorde in höchster Schnelligkeit mit aufgehobenem Pedal und geht, ohne abzusetzen, zur Fis-Moll-Mazurka über. Er accentuirt heftig, einen Tact zieht er aus einander und schenkt ihm zwei Viertel mehr, dem andern nimmt er ein Viertel weg, und so fährt er fort, bis er mit grosser Selbstgenügsamkeit schließt und nach einigen verzweifelnden und verminderten Septimenaccorden sogleich das ›Ständchen von Schubert‹ (D-Moll) nach der Transcription von Liszt damit verbindet.«³³

Im anonym erschienenen *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale* von 1836 wird mit Genuß die Satire des präludierenden Solisten skizziert, dessen Aktivitäten vor dem Beginn des Konzertes ganz von einem farcenhaften Dialog mit dem Publikum beherrscht sind: »Préluder. Avez-vous jamais entendu quelque chose de plus mistigorieux que les préludes de ces malencontreux solistes qui vous forcent d'écouter un petit tas de farfouilleries encornifistibulantes dans lesquelles ils semblent devoir demeurer comme crapauds dans une grenouillère? Puis quand ils ont escarbouillé leurs yeux, d'un air gabeleur, ils dodelinent leur corps fretil-lardement pour attraper quelque petit bruissement flatteur: st! st! il commence st! Vous les voyez gobelotant l'adulation par tous les pores, se héroïfier avant même d'être assis d'aplomb! D'autres font moins de façon, ils jouent en guise de prélude une gamme ascendante et descendante, puis si l'on s'esclate de rire, ils rient aussi. Quelques uns, dès leur début, s'enfourment dans des tons si extraordinaires qu'il serait impossible de préciser si le prélude est dans un ton quelconque; on en voit aussi imaginant les difficultés les plus grotesques, dont ils restent pilobouffis et lorsqu'arrive leur vrai morceau, il n'y a plus d'admiration possible.«³⁴

1895 überhaupt das öffentliche Präludieren in Frage: »Si le prélude n'est guère de mise quand on se fait entendre dans un concert, devant un grand public, il est toujours d'un excellent effet, quand on en use habilement en petit comité, dans une réunion d'amis, ou, en général, devant un auditoire familial et peu nombreux« (zit. nach Lohr: *Preluding*, S. 243). Viele Berichte und die vorhandenen Tonaufnahmen bestätigen, daß noch viele Pianisten des späten 19. und des 20. Jahrhunderts mindestens beim Solospiel durchaus noch präludierten; vgl. Marie Wieck (Aus dem Kreise Wieck-Schumann, Dresden 1914, S. 348) über ihre Schwester Clara und Hans von Bülow und zu Emil von Sauer die Erinnerung von Robert Wangermée (*L'improvisation pianistique*, S. 238).

- 33 Friedrich Wieck: *Clavier und Gesang*. Didaktisches und Polemisches, Leipzig 1853, Nachdruck Peer 1995, S. 101–102.
- 34 [Adolphe Ledhuy, oder Jérôme Meifred:] *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale* [oder *Dictionnaire burlesque*], Paris 1836, S. 85–86.

Corri beschreibt eine schwungvolle, freie Aufführungsart: »The Style for playing Preludes should be bold and energetic; the running passages executed with brilliancy and velocity; the Chords that are long, and which conclude the Prelude [...], should not be struck together, but by a long extended Appoggiando [...]. In the performance of Preludes, all formality or precision of time must be avoided; they must appear to be the birth of the moment, the effusion of fancy, for which reason it may be observed that the measure or time is not always mark'd at preludes – As this style of playing ad libitum, without measure is so difficult, I have occasionally introduced Bars as guides, to shew where the Bass should be thrown in. The running passages must move without the slightest interruption, both hands acting independently of each other.«³⁵ Die Freiheit bei der Aufführung – ein Merkmal der Improvisationstätigkeit – wird immer wieder unterstrichen.³⁶ Ob aber »bold and energetic« auch auf eine dynamische Stärke hinweist, darüber sind sich die Quellen nicht einig.

So schildert Czerny die Aufführung – allerdings der kürzeren, nicht thematischen Präludien: »Der feine Geschmack, die Schicklichkeit und der musikalische Anstand erfordern, daß alle solche kurzen Vorspiele ohne alle Anmaßung, ohne besonderen Ausdruck, nur anmuthig und leicht vorgetragen werden, indem sodann der Ausdruck des nachfolgenden Tonstückes um so interessanter hervortritt. Die Passagen sind so schnell zu spielen, als die Fertigkeit des Spielers es erlaubt. [...] Solche, ruhig und sanft anfangenden Vorspiele sind immer schicklicher, als jene, welche kräftig und bestimmt anfangen; weil im letzteren Falle der Zuhörer leicht glauben könnte, das Tonstück selber fange schon an.«³⁷

Auch zur Frage, ob das nachfolgende Tonstück nach einer Pause oder sogleich im Anschluß an das Präludium beginnen sollte, gehen die Meinungen auseinander. Czernys idealer Interpret ist sehr zurückhaltend und schaltet eine 20 Sekunden lange Pause zwischen Präludium und notiertem Tonstück: »Wenn der Spieler in Privatgesellschaften zum Fortepiano tritt, um irgend ein Tonstück vorzutragen, so geschehe dieses mit anständiger, anspruchloser Miene, eben so fern von Anmaßung wie von Furchtsamkeit. [...] Er durchfährt die Tasten piano oder höchstens *mezza voce* in leichtem Anschlag mit einem schnellen Lauf oder einigen leisen Accorden in der Tonart des vorzutragenden Stückes, welches sodann, nach einer Pause von ungefähr 20 Sekunden beginnen kann.«³⁸

35 Corri: *L'Anima Di Musica*, S. 84.

36 Vgl. Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 320–321.

37 Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 86, 90; vgl. Lohr: *Preluding*, S. 129–130.

38 Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 62.

Tonaufnahmen Wenngleich im 20. Jahrhundert die Tradition des Präludierens allmählich erlosch, so können wir dankbar sein, daß einige einfachere Formen von improvisierten Präludien als letzte Überbleibsel dieser alten Tradition auf Tonträger festgehalten wurden. In den mir bekannten Aufnahmen spielen alle Interpreten sehr ähnliche Präludien. Im Allgemeinen folgen die Pianisten des 20. Jahrhunderts Czernys aufführungspraktischen Regeln, sowie dem Aufbau der Präludien aus einigen gebrochenen Akkorden und einer Kadenz, wie es für die Anfänger von Muzio Clementi, Corri und Czerny vorgeschrieben wurde.³⁹ Die meisten sind ganz kurz, nur harmonisch-akkordisch, dynamisch eine Stufe tiefer als das nachfolgende Stück, und, wenn überhaupt, nur mit einer ganz kurzen Pause vom Folgenden getrennt.

Die älteste mir bekannte Schallplatte mit improvisierten Präludien wurde in London 1904 von der polnischen Pianistin Natalia Janotha (1856–1932) aufgenommen.⁴⁰ Für sie war das Präludieren eine solche Selbstverständlichkeit, daß sie auch im Studio präludierte, wo ja nur wenige Minuten für eine Aufnahme zur Verfügung standen und die Funktion der Publikumsvorbereitung nicht gegeben war. Die Präludien (zu Chopins Fuge a-Moll und zu einer Komposition der Pianistin, *Gavotte impériale*) sind auch wegen ihrer fast melodischen Ausprägung bemerkenswert.

Janotha ist ihrem Stil nach noch eindeutig eine Pianistin des »langen Jahrhunderts«. Józef Hofmann (1876–1957) hingegen gehört mit all seinen zum Teil irritierenden Eigenarten als Interpret ganz dem neuen Jahrhundert, zumindest in seinen Aufnahmen aus den dreißiger Jahren. Trotzdem hält er sich wie kein Anderer an die Gewohnheit des Präludierens. Zwar kenne ich keine Studioaufnahmen Hofmanns mit Präludien, doch im Radiostudio hat er auch präludiert – vor einem quasi virtuellen Publikum.⁴¹ Diese Radioaufnahme könnte einen Preis bekommen für das kürzeste Präludium in der Geschichte: Den ersten Satz von Beethovens Sonate op. 27 Nr. 2 leitet er mit einem einzigen, lang ausgehaltenen Tonika-Ton im tiefen Register ein.

Bemerkenswert ist dabei das Präludieren sogar vor einer Beethoven-Sonate. Dies hat Hofmann auch in seinem Casimir Hall Recital vom 7. April 1938 (heute Curtis Hall, Philadelphia) vor der Sonate op. 53 gemacht. Die Frage, ob es geschmacksvoll ist, vor Beethoven zu präludieren, wurde seit hundert Jahren diskutiert. Czerny hatte »längere

39 Muzio Clementi, in seiner *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte. Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering and Fifty Fingered Lessons*, London 1801, Nachdruck New York 1974, z. B. S. 20, 48; Corri: *L'Anima Di Musica*, S. 81; Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 85.

40 Nathalia Janotha, in: *The Piano G&Ts*, Volume 2, Appian APR 5532 (1 CD), 1997 (Aufnahme 1904, Gramophone & Typewriter Ltd., 6340b = 5561 und 6343b = 5564); die Fuge von Chopin ist beigelegt (CD 2, track 21). Vgl. Lohr: *Preluding*, S. 262.

41 Józef Hofmann: *The Casimir Hall recital (The Complete Josef Hofmann, vol. 6)*, Marston 52014-2 (2 CDs), 1998 (Radio-Aufnahmen 1936, 1938).

Vorspiele« vor »ernsteren Werken« ausgeschlossen: »daß zu ernsteren Werken (z. B. zu Beethovens Sonate F moll, op. 57. u. dgl.) überhaupt keine solche längeren Vorspiele anwendbar wären, versteht sich von selbst«. ⁴² Diese Stellung zeugt von der Entwicklung eines emphatischen Werkbegriffs, bei der eine gewisse Ehrfurcht vor dem großen Meister auftaucht; jedoch wird das Präludieren auch nicht gänzlich verboten. Damit können wir also annehmen, daß »ganz kurze«, »durch einige Accorde, Läufe, Passagen und Übergänge« gehenden Präludien hingegen durchaus auch für solche Werke angebracht sind. ⁴³

Dinu Lipatti (1917–1950) hat in seinem berühmten letzten Konzertauftritt am 16. September 1950 in Besançon vor einigen Stücken präludiert. Leider sind in mehreren Neuauflagen die Präludien zusammen mit dem Beifall von den Tontechnikern weggeschnitten worden. Lediglich die Erstausgabe von 1957 weist noch keine Schnitte auf. ⁴⁴

Wilhelm Backhaus (1884–1969) gab im Juni 1953 ein Recital in der Reihe der »Giovedì musicali« in Lugano, wo er unter anderem sieben Etüden von Chopin spielte. Zwischen der Etüde op. 25 Nr. 8 und der Etüde op. 25 Nr. 9 schaltet Backhaus drei kurze Arpeggien. Sie sind um so bedeutsamer, weil sie eigentlich gar nicht nötig wären, denn die Tonartenabfolge ist die beste denkbare: von Des-Dur nach Ges-Dur. Der Schluß der Des-Dur-Etüde ist jedoch für Backhaus zu kräftig. Um das Publikum für das nachfolgende Stück in die richtige Stimmung zu bringen, schaltet er einige besänftigende Akkorde ein. Hier tritt besonders deutlich die meines Erachtens wichtigste Komponente des Präludierens zum Vorschein: Die Improvisation entsteht in erster Linie im Augenblick, weil sie eine Reaktion auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum darstellt, und erst sekundär, weil sie ein Moment von »Erfindung« enthält. (Präludien können ja auch vorbereitet und auswendig gelernt werden.)

Ein Präludium leitet jede Zugabe ein, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhalten. Vor Chopins Nocturne in Des-Dur hat das Präludium eine breite dynamische Palette und eine perfekte aristokratische agogische Freiheit (ich möchte fast sagen, *sprezzatura*). Zu beachten ist zudem, daß es direkt ins nachfolgende Stück einmündet. ⁴⁵ Schon

⁴² Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien 1829, Nachdruck Wiesbaden 1993, S. 15; noch eindringlicher bei Gottfried Wilhelm Finks Rezension zu Czernys Buch, in: AMZ 31 (1829), Sp. 573–582, hier S. 578.

⁴³ Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 5.

⁴⁴ Dinu Lipatti: *Last Recital*, Angel ANG 35438-9 (2 LPs), [1957] (Aufnahme 1950); vgl. Lohr: *Preluding*, S. 261.

⁴⁵ Leider durfte ich die Einspielungen der beiden Zugaben zu jenem Konzert, Liszts *Soirée de Vienne* und Schuberts *Impromptu in As-Dur* op. 142, im Archiv der Radio Svizzera di Lingua Italiana in Lugano, nicht reproduzieren; Wilhelm Backhaus: Unveröffentlichter Konzertmitschnitt, Lugano-Besso: Radio svizzera di lingua italiana, Band-Nr. MAG 1574, teilweise veröffentlicht in *Ermitage ERM 105* (1 CD), 1990 (Aufnahme 1953).

allein wegen Backhaus' *piano*-Anschlag, durch den er das Präludium vom Stück unterscheidet, sind diese Aufnahmen für mich unter die besten Beispielen dieser Kunst zu zählen.

Backhaus präliidierte auch in seinem allerletzten Auftritt in der Stiftskirche Ossiach, am 28. Juni 1969, eine Woche vor seinem Tod. Am Anfang beider Teile des Konzertes begnügt er sich mit einem langsamen Arpeggio in der Tonart des darauf folgenden Stückes (Mozarts Sonate A-Dur KV 331 und Beethovens Sonate Nr. 18 Es-Dur). Anstelle des letzten Satzes der Beethoven-Sonate, sah sich Backhaus wegen einer plötzlichen Erkrankung gezwungen, das Programm zu kürzen. Er spielte noch »Des Abends« und »Warum?« aus Schumanns *Fantasiestücke* op. 12, und als Zugabe Schuberts *Impromptu* As-Dur. Nun steht op. 12 Nr. 1, »Des Abends«, in Des-Dur, und nach der Ansage des Konzertveranstalters präliidiert Backhaus um den Beifall zu stillen modulierend von Es nach Des, dazu leicht den Rhythmus des Kopfmotivs aus dem ersten Satz von Beethovens Sonate quasi als Entschuldigung andeutend. Somit schenkt uns Backhaus in der Notlage des unvorgesehenen Tonartwechsels, den er nicht unüberbrückt lassen will, die einzige mir bekannte Aufnahme eines modulierenden Präludiums (CD 2, track 22).

Vladimir Horowitz (1903–1989) hat schließlich 1987 im Musikvereinssaal Wien wahrscheinlich das letzte Beispiel für eine seit dem 18. Jahrhundert ungebrochene Tradition vors Publikum gebracht. Er stand damit im zeitlichen Einklang mit den Versuchen einer neueren Pianistengeneration, diese Praxis neu zu beleben.⁴⁶

Schlußbemerkungen Zum Schluß möchte ich einige grundsätzliche Überlegungen zu einer möglichen aktuellen Relevanz der Präludierpraxis darlegen. Es wäre meines Erachtens durchaus möglich und wünschenswert, mit dieser Praxis vermehrt praktisch zu experimentieren.⁴⁷

Die Standardisierung des Klavierbaus hat sicher dazu beigetragen, diese Praxis zu vergessen, denn heute ist es nicht mehr nötig, einen unbekannten Flügel zu prüfen.⁴⁸ Daneben hat auch die Einführung in die Tonart an Wichtigkeit eingebüßt: Am Anfang des 19. Jahrhunderts waren die unregelmäßige Temperaturen aus dem 18. Jahrhundert noch durchaus in Gebrauch, und insofern besaßen die Tonarten tatsächlich recht unterschiedliche Charaktere.

⁴⁶ Nach freundlichem Hinweis von Jesper Christensen, der am Konzert anwesend war; Vladimir Horowitz: *Horowitz in Vienna*, Deutsche Grammophon UCBG-1072 (DVD), Aufnahme 1987.

⁴⁷ Dabei geht es auch um curriculare Fragen; vgl. dazu Lutz Felbick: Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 166–182, hier S. 179–182.

⁴⁸ Oder vielmehr hat heute der Interpret bereits vor dem Konzert Gelegenheit dazu; vgl. Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 5.

Daß der Interpret mit frei erfundener Musik bis an die Grenze der geschriebenen Komposition vorstößt, hat darüber hinaus Rezeptionsästhetische Relevanz. Präludieren bedeutet nämlich eine kleine Abschwächung des Werkcharakters im emphatischen Sinn. Durch eine präludierende Einführung wird ein Stück stärker aktualisiert – entsteht quasi selber aus dem Augenblick. Der Schritt zu einer größeren interpretatorischen Freiheit auch innerhalb des Stückes selbst ist dann nicht mehr so weit.

Improvisieren heißt jedoch in erster Linie, auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum reagieren zu lernen und sie auch zu steuern. Die dadurch entstehende spielerische Komplizenschaft fördert diese partizipierende Komponente, und zwar ganz im Dienste eines lebendig empfundenen Musikerlebnisses.

Roman Brotbeck

**Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts«
an der Hochschule der Künste Bern**

Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« sticht gleichsam ins Nervenzentrum einer generalistisch ausgerichteten Musikhochschule, denn es befragt das Standard-Repertoire fast aller Instrumente und Gesangsfächer. Das Forschungsfeld betrifft nicht nur einzelne Dozierendengruppen, sondern gleichsam alle Dozierenden und Studierenden.

Heute dominieren in der Ausbildung mehr oder weniger klar definierte technische und musikalische Standards, die auf standardisierten Instrumenten in standardisierter Stimmung dargeboten werden. Relativ standardisiert sind ebenfalls die Unterrichts- und Trainingsmethoden, und in der gegenwärtigen Berechnungs- und Akkreditierungswut der europäischen Staaten wird es wohl nicht mehr lange dauern, bis auch Euronormen für den musikalischen Performance-Bereich entwickelt und definiert werden.

Alles läuft rund und jede und jeder hat seinen Platz. Sollte eine praxisbezogene Forschung, wie sie von den Musikhochschulen verlangt wird, sich nicht eher auf Dinge konzentrieren, die nicht funktionieren, anstatt in ein mehr oder weniger kodifiziertes Kommunikationssystem Störungen einzubringen? Weshalb diese Standards überhaupt in Frage stellen?

Für die Leitung der HKB ist Forschung nicht nur im Bereich der Musik ein solches Störsystem, welches eingeübte Selbstverständlichkeiten kritisch befragen und neue Wege in der Lehre und in der künstlerischen Arbeit ermöglichen soll, ohne allerdings eine Dogmatik neuer Art zu installieren.

Die Forschungstätigkeit der Hochschule der Künste Bern beschränkt sich auf vier interdisziplinäre Schwerpunkte: Kommunikationsdesign, Materialität in Kunst und Kultur, Intermedialität und Interpretation. Außerhalb dieser Bereiche werden keine Projekte mehr gefördert oder bewilligt. Damit versucht die Hochschule der Künste die Kräfte zu bündeln und die Effizienz und Verbindlichkeit der Forschungen zu erhöhen.

Der ausdrücklich interdisziplinär verstandene Forschungsschwerpunkt Interpretation umfaßt seinerseits vier Forschungsfelder:

Erstens: Die Interpretation in Künsten, die in der Regel nicht durch Interpretation aktualisiert werden müssen, aber in jüngerer Zeit immer stärker in diesen Bereich vorstoßen, zum Beispiel die Kunstperformance, gewisse Environments oder rasch zerfallende Bildkunstwerke, die nur gezeigt werden können, wenn man sie wieder neu baut und somit interpretiert.

Zweitens: Die Veränderungen des Verhältnisses zwischen Autorschaft und Interpretation in der nicht-akademischen Musik seit den 70er Jahren.

Drittens: Die Sammlung, Dokumentierung, Restaurierung und Notation beziehungsweise Umnotation von nicht traditionell notierten Werken, zum Beispiel des instrumentalen Theaters oder der Konzeptmusik.

Viertens: Die Interpretationsforschung im 19. Jahrhundert unter den Prämissen der sogenannten Historisch Informierten Performance (HIP). Der vorliegende Symposiumsbericht ist Teil und ein erstes Resultat dieser Forschungen.

Die Forschungen an der HKB verstehen sich in erster Linie als praxisorientiert. Deshalb ist es im Fachbereich Musik auch das Ziel, die Forschungen auch von praktischen Musikerinnen und Musikern mitgetragen zu wissen, damit allfällige Forschungsergebnisse auch in die Lehre einfließen und schließlich in Aufführungen zum Klingen kommen.

Das alles ist heute keineswegs selbstverständlich und bewirkt Irritationen unterschiedlichster Art, denn gerade im Bereich der Interpretationsforschung zum 19. Jahrhundert kann die eigene Herkunft, die Ausbildung und eine jahrelange Berufserfahrung teilweise in Frage gestellt werden. Es ist für mich deshalb eine außerordentlich glückliche Erfahrung, daß die Dozierenden positiv auf diese Forschungen reagieren und sich aktiv in die Weiterentwicklung einbringen.

Zum Ausgangspunkt des Forschungsfeldes haben wir eine einfache und bewußt zugespitzte Ausgangsthese genommen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der Hochschule gut kommunizierbar ist. Diese These lautet: Das musikalische 19. Jahrhundert, so wie es größtenteils in der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts aktualisiert wurde, ist nach dem Ersten Weltkrieg entstanden.

Dies betrifft fast alle Gebiete: die Kanonisierung des Repertoires, die Interpretationsstile, die erfolgreiche Durchsetzung internationaler Standards in der Folge der technischen Reproduzierbarkeit der Musik, die Standardisierung der Instrumente und der weitgehende Stopp in der Entwicklung akustischer Instrumente, welcher in krassem Gegensatz zur rasanten Entwicklung elektronischer Klangerzeuger steht.

Wenn man sich also auf das 19. Jahrhundert in neuer Weise einlassen will, muß man sich – dies ist eine Konsequenz dieser These – bewußt machen, wie sehr dieses Jahrhundert in der heutigen Musikpraxis und -ausbildung durch die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts vermittelt ist.

Daß diese starke Vereinnahmung des musikalischen 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert überhaupt möglich war, liegt an einem Sonderfall der Musikgeschichte, nämlich daran, daß sich im 20. Jahrhundert eine eigene Interpretationsgeschichte etablieren konnte, die mit der Kompositionsgeschichte in keinem direkten Zusammenhang mehr steht. Die kleine Gruppe von Interpreten, welche sich auf zeitgenössische Musik

spezialisierten, klammere ich hier bewußt aus. Zwar gibt es klare gegenseitige Einflüsse. So kann man zwischen der Technologiegläubigkeit eines Karajan und den technologischen Innovationen eines Stockhausen in den sechziger Jahren durchaus Korrespondenzen im Sinne des Zeitgeistes sehen, aber eine direkte Abhängigkeit gibt es nicht, es sei denn in einer negativen Interferenz, weil traditionell ausgerichtete Interpreten sich ob der Radikalität der musikalischen Avantgarde erst recht auf das Repertoire des vorangegangenen Jahrhunderts konzentrierten. So haben wir das paradoxe Phänomen, daß es im 20. Jahrhundert eine Kompositionsgeschichte gibt, die wesentlich durch Innovation geprägt ist, und eine Interpretationsgeschichte, welche zum Hauptgegenstand die Musik des 19. Jahrhunderts hat. Deshalb läßt sich die Interpretationsgeschichte im 20. Jahrhundert isolieren und relativ unabhängig von dieser Kompositionsgeschichte betrachten und deshalb muß auch – wenn man in einer Musikhochschule eine neue Interpretationsweise mindestens thematisieren und neben andern Traditionen einführen will – eine Reflexion darüber einsetzen, wie sehr man selber in diese Interpretationsgeschichte eingebunden und von ihr geprägt ist.

Die Zeichen der Zeit für ein solches Forschungsfeld sind günstig. Der enorme Innovationsschub, welcher durch die historische Aufführungspraxis des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts in den letzten drei Jahrzehnten ausgelöst worden ist, führt zum Trend, die aufführungspraktischen Ansätze ins 19. Jahrhundert auszuweiten.

Wir möchten unseren Studierenden in dieser zu erwartenden Entwicklung bessere Berufschancen geben. Ein Posaunist, der nicht nur die Zugposaunen, sondern auch die Ventilposaunen in einem historischen Verdi-Orchester spielen kann, wird später ganz einfach einen Vorteil haben. Zugleich fehlen aber vielen Projekten, welche die Musik des 19. Jahrhunderts in historisch informierter Praxis darstellen, eine wirkliche historische Informiertheit, und zahlreiche Grundlagen sind noch nicht erarbeitet.

Ich möchte im Folgenden – wissend, dass ich massiv vergrößere – drei Hauptpositionen in der Interpretationsgeschichte des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Diese drei Hauptpositionen unterscheiden sich untereinander auch in der Art, wie sie sich zur Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts verhalten.

Die antiromantische Position Unter dieser Position fasse ich jene Traditionen zusammen, die sich explizit von der Romantik absetzen wollen. Gemeint sind Stravinskij, große Teile der Neoklassik, insbesondere Nadja Boulanger, Hindemith, aber auch die Orgelbewegung. Diese Interpretationsbewegung ist gegen die romantischen Interpretationstraditionen ausgerichtet. Sie fokussiert wahlweise das sogenannte Objektive, das Wesentliche oder das Sportliche in der Musik und wendet sich unter anderem gegen die komplexe Harmonik und die zu subjektivistische Klangsensibilität insbesondere der Spätromantik.

Das klassische und das romantische Prinzip wurden damals auch in anderen Künsten und insbesondere in der Literatur- und Kunstwissenschaft idealtypisch und von heute aus wohl viel zu plakativ einander gegenüber gestellt und als unvereinbar gegensätzliche Prinzipien gegeneinander ausgespielt.

In der Interpretationsgeschichte führte diese antiromantische Position dazu, daß die Interpreten romantische Werke nicht nur neu zu interpretieren begannen, sondern teilweise auch in den Notentexten Hand anlegten, so zum Beispiel Karl Straube bei den Orgelwerken seines Freundes Max Reger, deren Stimmenzahl er reduzierte und deren dynamische Bezeichnungen er drastisch vereinfachte, um sie der damals hochgehaltenen Terrassendynamik anzupassen.

Dabei ist nicht die Bearbeitung eines früheren Komponisten als solche entscheidend, sondern die Art der Bearbeitung. Im 19. Jahrhundert hat man bearbeitet, indem man hinzufügte, Straube aber reduzierte und strich bei Reger Differenzierungen weg!

Daß diese antiromantische Position noch bis weit in die fünfziger und sechziger Jahre aktiv war, zeigt etwa der Disput um Helmut Walcha, der nach dem Zweiten Weltkrieg in der Musikhochschule Frankfurt in seinem kirchenmusikalischen Institut das Unterrichten und Spielen von Regers Werken einfach verbot, weil sie nicht orgelgemäß komponiert seien.

Die wichtigsten musikalischen Merkmale dieser antiromantischen Bewegung sind: einheitliches Tempo beziehungsweise die definitive Zurückdrängung des Tempo rubato, motorisch-mechanische Rhythmik, die Verlangsamung der Tempi. Terrassendynamik und Zurückdrängung der expressionistischen Agogik und Dynamik, der Stopp beziehungsweise die Bekämpfung instrumentenbauerischer Innovationen.

Diese antiromantische Position sucht explizit auch den Kontakt zu einer nicht der Avantgarde und ihrem Chromatismus beziehungsweise »Ultrachromatismus« verpflichteten Kompositionspraxis, sei dies nun Stravinskij, Willy Burkhard, Kaminski oder Distler. Bemerkenswert ist, daß die sogenannte historische Aufführungspraxis unmittelbar aus der sachlichen Position heraus entstanden ist. Bei historischen Aufnahmen auf historischen Instrumenten (beziehungsweise dem, was man damals dafür hielt) wird diese Nähe eklatant erfahrbar.

Die standardisierende Interpretationstradition Sie ist die wichtigste und performativste Position in der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hier wird eine zunehmende Standardisierung des Instrumentalspiels angestrebt. Für jedes Problem wird eine allgemeine Lösung gesucht. Es entwickelt sich die Fiktion eines idealtypischen Spiels – des typischen Geigen- oder des typischen Klaviertons, mit dem dann alle Stile dargestellt werden. Dabei werden auch alle Details des Instrumentes oder der Stimme vereinheitlicht. Es gibt somit eine ideale Stimme, ein ideales Instrument und ein ideales Spiel für

dieses Instrument – und sehr bald natürlich auch ein ideales Repertoire, das diesen Idealen entspricht. Und dieses Repertoire ist natürlich wiederum die Musik des 19. Jahrhunderts.

Wichtige Multiplikatoren in dieser Entwicklung waren einerseits die Akademisierung der Musikausbildung im Sinne des modernen Hochschulwesens mit berühmten Instrumentalschulen, andererseits die Möglichkeit der technischen Aufzeichnung der Musik und die damit verbundene Vergleichbarkeit und Anpassung der Interpretationsstile.

Es gehört zum Wesen von Standards, daß diese – insofern sie sich durchsetzen können – enorm effizient sind. Das erklärt den Erfolg dieser Position im 20. Jahrhundert. Die Ziele und die Methoden stehen fest und auf der ganzen Welt wird ungefähr dasselbe erwartet. Die Ansprüche sind deshalb auch dieselben. Das Probespiel eines Geigers läuft heute international fast genau gleich ab: ein Violinkonzert von Mozart hinter dem Vorhang, dann Orchesterstellen. Zu Individuelles oder Originelles wird ausgeschieden. Es soll nur der möglichst hohe Anpassungsgrad an den Standard geprüft werden und dies unabhängig und ohne Ansehung der spielenden Person. Diese Position lebt bis heute bei den meisten subventionierten Sinfonieorchestern und in sehr vielen traditionellen Instrumentalausbildungen weiter.

Gerade diese standardisierende Position hat am stärksten dazu geführt, daß die Kompositions- und die Interpretationspraxis sich im 20. Jahrhundert so stark voneinander getrennt haben. Wenn die seltenen Aufführungen zeitgenössischer Musik gerade bei subventionierten Sinfonieorchestern immer noch die größten Probleme kreieren, dann liegt das auch daran, daß die Spielkonventionen dermaßen feststehen und schon kleinste Störungen als Verstöße gegen den gesunden Menschenverstand aufgefaßt werden.

Die standardisierende Position hat auch am stärksten die Sicht auf das 19. Jahrhundert und die Interpretation der Werke vereinheitlicht. Erstaunlich ist dabei, daß sich die Vertreter dieser Position ganz selbstverständlich als Erben des 19. Jahrhunderts verstehen, also als jene Interpreten, die mindestens das Repertoire der Spätromantik authentisch spielen.

Die wichtigsten Merkmale dieser standardisierenden Position sind: zunehmende Klang- und Lautstärke, eine starke Fokussierung auf die Klangqualität, ein einheitlicher Grundklang für jedes Instrument, damit verbunden die Rückbindung von spezifischen Registerfarben, die Vereinheitlichung der Instrumente, ein schöner, opulenter und vibratoreicher Ton.

Die kritische Interpretationstradition Diese Interpretationstradition ist sehr stark aus der Exilsituation während des Dritten Reiches und aus der Überzeugung heraus entstanden,

daß dem Mißbrauch, ja dem Scheitern der großen klassisch-romantischen Musikepoche an der faschistischen Barbarei mit einer kritischen Reflexion dieser Musik in der Interpretation selbst zu begegnen sei. Diese durch die Frankfurter Schule und insbesondere durch Adorno stark mitgeprägte Auffassung geht davon aus, daß der Musik der Vergangenheit nur gerecht werden kann, wer aus dem Geiste der Neuen Musik heraus interpretiert.

Gerade die Musik des späten 19. Jahrhunderts stand in dieser kritischen Interpretationstradition unter dem Verdacht, mit der Bedeutung des Monumentalen, des Erhabenen und auch des Nationalen den Faschismus gleichsam vorbereitet zu haben. Entsprechend wurden solche Elemente in der Interpretation mit einer Forcierung struktureller Momente zurückgedrängt. Gustav Mahler wurde für diese Tradition zur entscheidenden Figur an der Schwelle zur Moderne und seine Musik wurde verstärkt auf die Brüche hin gestaltet.

Im Bereich der Oper war diese kritische Interpretationstradition in Zusammenhang mit wichtigen Regiearbeiten am erfolgreichsten realisiert worden und auf dem Theater lebt sie heute auch noch sehr stark weiter. Gleichsam den Höhepunkt dieser Position bildeten wohl die zehn Jahre Direktionszeit von Michael Gielen an der Frankfurter Oper mit der farbigen Konstanze oder dem kastrierten Amfortas, wie ihn Wagner in einer Frühfassung vorgesehen hatte. Aber auch die Arbeit des LaSalle-Quartetts und die umfangreiche pädagogische Arbeit von Walter Levin haben dieser Tradition zu großer Beachtung verholfen.

Die wichtigsten Merkmale der kritischen Interpretationstradition sind der enge Textbezug, ein großes Mißtrauen gegenüber der Klangschönheit als Selbstzweck, die möglichst exakte Wiedergabe des Textes und die kritische Reflexion der Interpretationstraditionen, aber auch eine große Distanz zur historischen Aufführungspraxis, die als viel zu naiv und als schlechte Restauration verdächtigt wird.

Bei dieser Einschätzung schwingt sicher auch ein Reflex gegen die sachliche Position mit, aus der die historische Aufführungspraxis kommt und deren Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus den meisten Vertretern der kritischen Interpretationstradition suspekt war.

Alle drei Positionen sind heute in eine deutliche Erschöpfungsphase gekommen. Die antiromantische Interpretationstradition überlebt noch in gewissen kirchenmusikalischen Institutionen, aber spektakuläre Rettungsaktionen gewichtiger romantischer Orgeln haben in den letzten zwei Jahrzehnten auch in kirchenmusikalischen Kreisen ein Umdenken bewirkt.

Die standardisierenden Interpretationstraditionen können sich dank einer festen Verankerung in den Institutionen nach wie vor gut halten. Das Kulturprogramm des

Deutscheschweizer Radios, das mindestens während des Tages im Bereich des 18. Jahrhunderts mehrheitlich historisch orientierte Aufnahmen bringt, muß sich von einer älteren Hörerschaft immer wieder bitten lassen, diese Musik doch mal wieder in »richtigen« Aufnahmen zu senden. Wenn man allerdings insbesondere die wichtigsten Festivals aus einer gewissen Distanz anschaut, realisiert man, wie schnell und rabiāt sich die Zeit verändert hat. Daß die traditionellen Sinfonieorchester hier nicht sehr viel stärker Gegensteuer geben und sich neuen Tendenzen gegenüber öffnen, ist erstaunlich und bedenklich zugleich.

Die kritische Interpretationstradition ist durch die historische Aufführungspraxis geradezu überrollt worden. Wenn man beispielsweise die Beethoven-Sinfonien betrachtet: Da waren lange Zeit die Leibowitz-Aufnahme und gewisse Einspielungen von Hermann Scherchen die einzigen Referenzaufnahmen für einen kritischen Umgang mit dem Text. Als Michael Gielen dann in den 90er Jahren seine Gesamteinspielung vorlegte, hatten die historisch orientierten Orchester, zum Beispiel unter John Eliot Gardiner, bereits dermaßen aufgeholt, daß man bei der Gielen-Aufnahme einfach nur eines bedauert: nämlich daß er am modernen Orchester festhält.

Seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich die historische Aufführungspraxis radikal von ihren durchaus auch dunklen Anfängen gelöst. Sie befreite sich von religiös verbrämten Ursprünglichkeitsfantasien, arbeitet auf fundierter wissenschaftlicher Grundlage und spielt musikalisch wie handwerklich-technisch auf hohem Niveau.

Auf diese Erschöpfung der Hauptpositionen in der Interpretation des 19. Jahrhunderts möchte die HKB mit ihrem Forschungsschwerpunkt reagieren, wobei die Dozierenden nach Möglichkeit selber die Veränderungsprozesse führen und auch an ihre Studierenden weitergeben. Die Studierenden sollen auf diese Weise auf künftige Entwicklungen vorbereitet sein und im besseren Falle diese Entwicklungen auch aktiv mitgestalten. Dabei geht es nicht darum, alles auf den Kopf zu stellen oder ein Institut für historische Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts zu gründen. Vielmehr sollen die traditionellen Ausbildungsgänge ergänzt, sowie die stilistische Bandbreite und die Ausdrucksmöglichkeiten der künftigen Musiker verbreitert werden. Zwar spielen historische Instrumente eine wichtige Rolle, aber die Beschäftigung mit diesen Instrumenten soll in erster Linie dazu dienen, auf den modernen Instrumenten neue Ansätze und Möglichkeiten zu realisieren. Bildlich gesprochen: Es werden nur ein paar Fenster im bisherigen Ausbildungsgebäude aufgebrochen, um den Blick auf vergessene Höfe, vielleicht sogar Gärten freizumachen. Ein separater Bunker, wo man lernt, wie man's »richtig« macht, passt nicht in unsere Zeit und wäre dem produktions- wie rezeptionsästhetisch so wechselhaften, vielseitigen und offenen 19. Jahrhundert auch nicht angemessen.

Die Methoden der historisch informierten Performance sind dabei das wichtigste Werkzeug, um diese Fenster zu öffnen, und sie sind auch ein wichtiges Bindeglied zu anderen Künsten in der Hochschule der Künste Bern, beispielsweise zum Konservierungsstudiengang mit der Vertiefung »Neue Materialien«. Hier stellt sich häufig der Begriff der historisch informierten Performance, wenn es darum geht, Kunstwerke mit schnell zerfallendem Material wie Speisen, zum Beispiel Butter, oder Werke der Konzeptkunst zu konservieren. Da der Begriff der Interpretation in der Bildenden Kunst dermaßen neu ist, ist eine solche »Konservierung« mittels Interpretation nur unter den allerstrengsten Bedingungen der historisch informierten Performance überhaupt denkbar, also unter einer viel stärker ausschließlich auf die Rekonstruktion der »Uraufführung« ausgerichteten Interpretation. Dies führt zu interessanten Spannungen und transdisziplinären Querverbindungen.

Ein wichtiges Projekt, das wir mit der Konservierungsabteilung lancieren wollen, ist die Rettung der Welte-Mignon-Rollen, zuerst im Bereich der Papierkonservierung, dann aber auch mittels eines photographischen Verfahrens, mit dem die Rollen aufgezeichnet und in einen Digitalcode umgewandelt werden, mit dem man auch den Disk-Flügel bespielen könnte, der aber vor allem dazu dienen kann, die Interpretationen sehr viel genauer zu studieren und zu analysieren. Da gerade in der Schweiz sehr viele Rollen noch vorhanden sind, möchten wir das Projekt dann ins Gebiet des Kulturgüterschutzes ausweiten.

Für die Interpretationsgeschichte scheinen uns gerade diese ersten technischen Aufzeichnungen von Interpreten, die das Medium der technischen Aufzeichnung noch nicht kannten, von größter Wichtigkeit zu sein. Wir bekommen damit Einblick in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die eben in fast jeder Hinsicht noch eine ganz andere ist.¹

In der Zusammenarbeit mit der Konservierungsabteilung werden einem auch die letzten geschichtsphilosophischen Reste ausgetrieben, die in der Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert notorisch aktiviert werden. Und dies ist gut so. Denn alle drei der oben erwähnten Positionen basieren letztlich auf einem ausgesprochenen Fortschrittsdenken. Am stärksten ist die kritische Interpretationstradition geschichtsphilosophisch fundiert. Sie hat sich seit den späten sechziger Jahren in der musikwissenschaftlichen und insbesondere musikkritischen Betrachtung der Musik des 19. Jahrhunderts immer stärker durchgesetzt, indem das jeweils Fortschrittliche einer musikalischen Erscheinung fokussiert wurde. Motor dieses Vorgehens war eine zwar negativ-dialektisch differenzierte,

1 Inzwischen wurde 2007 innerhalb des Projektes »Wie von Geisterhand: Digitalisierung von Papierrollen für Reproduktionsklaviere« von der HKB in Zusammenarbeit mit der BFH-TI in Biel (Daniel Debrunner) ein Scanner für Musikrollen aller Formate entwickelt; Nachfolgeprojekte sind geplant [Anmerkung der Herausgeber].

aber nichtsdestotrotz fortschrittsorientierte Geschichtsphilosophie, welche Innovation und Normverstoß zur musikhistorischen Bewertungsskala machte. Überleben konnte in einer solchen Geschichtsauffassung nur, was sich der Tradition widersetzte.

Die komplizierten Begründungen, mit denen man eine Erscheinung wie Brahms erklärte, dessen traditionelle Prägung im 19. Jahrhundert feststand und der dann in der Folge von Schönberg nachträglich zum »Fortschrittlichen« gemacht wurde, sind für diese Betrachtungsweise ein typisches Beispiel. Heute, nach der Erschöpfung des Fortschrittsdiskurses, erweist sich diese Betrachtungsweise als eine Rückprojektion der eigenen Fortschrittsgläubigkeit ins 19. Jahrhundert. Hier möchten wir in unserem Forschungsfeld einen grundlegenden Paradigmenwechsel vornehmen. Nicht der Normverstoß, sondern die Rekonstruktion der Norm und der Traditionen steht im Zentrum. Gerade weil das 19. Jahrhundert sich selber immer wieder geschichtsphilosophisch gesehen hat und insbesondere die Komponisten sich oft eine geschichtsphilosophische Selbstkonstruktion zurecht legten, ist es angezeigt, diesen Konstruktionen nicht auf den Leim zu gehen.

Das Hauptziel der Forschungen ist die Entstandardisierung der Interpretation des 19. Jahrhunderts. Das betrifft die verschiedensten Bereiche.

Eine wichtige Basis bildet die Betrachtung, Beobachtung und teilweise auch die Restauration und Neukonstruktion der Instrumente. Der Ankauf von historischen Klavieren ist ein erster Schritt, die Analyse einer wichtigen Sammlung historischer Streichinstrumente aus dem 19. Jahrhundert wird im kommenden Jahr ein weiterer Schritt sein. Zudem hoffen wir, dass ein Forschungsprojekt bewilligt wird, bei dem wir historische Ophikleiden und eventuell einen Cimbasso für die frühen Verdi-Opern im nächsten Jahr nachbauen möchten. Damit würden im Bereich der Tuba-Instrumente, der noch kaum erforscht ist, neue Impulse geschaffen. Weitere Projekte zu den hohen Blechblasinstrumenten, zum Beispiel zur Klappentrompete sind geplant.²

Ebenfalls geplant sind Forschungen im Bereich von Intonation und Stimmung. Auch die gleichschwebende Stimmung wird ja noch lange Zeit in Frage gestellt und hat sich definitiv erst mit der industriellen Herstellung der Akkordeons und Tafelklaviere durchgesetzt.

- 2 Zu diesem Themenkreis wurden zwei Projekte initiiert: »Rekonstruktion, Nachbau und Spielmethodik von Ophikleide und Cimbasso« (2006–2008), in Kooperation mit Konrad Burri Instrumentenbau (Zimmerwald) und Musik Haag (Kreuzlingen), sowie »Klappentrompeten: Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten« (2007–2009), in Kooperation mit der Orchestergesellschaft Biel, Konrad Burri Instrumentenbau (Zimmerwald), Egger Historischer Blechblasinstrumentenbau (Basel), Atelier Lohi Blasinstrumente (Luzern) und Spada Musik AG (Burgdorf) [Anmerkung der Herausgeber].

Bei all dem möchten wir jene Ursprungssehnsüchte und Formen der naiven Idealisierung, welche der frühen Bewegung zur historischen Aufführungspraxis in starkem Maße unterlaufen sind, vermeiden. Es gibt auch Problematisches im 19. Jahrhundert, und gewisse Erscheinungen des 19. Jahrhunderts stehen durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts heute fast selbstverständlich in der Kritik. Es sind Erscheinungen wie Virtuosentum, Geniekult, Pathos, Erhabenheit – und noch heikler und schwieriger: Patriotismus, Konservatismus, Kolonialismus und Antisemitismus. Es gibt nach 1945 eine weit verbreitete historische Tradition, welche das ganze 19. Jahrhundert und zumal das deutsche 19. Jahrhundert – quasi ausgehend von Fichtes Reden an die deutsche Nation – als riesige Vorbereitungs- und Inkubationszeit des Nationalsozialismus und der faschistischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts betrachtet. Auch hier denke ich, daß damit viele Verantwortungen des 20. Jahrhunderts ins 19. Jahrhundert zurück delegiert wurden. Daß in den zwanziger Jahren viele konservative Positionen erstaunlich bruchlos in den Nationalsozialismus überführt werden konnten (vgl. Furtwängler, Pfitzner, Strauss), ist eine Sache. Daß in Schumanns *Genoveva* – um für einmal nicht Wagner in diesem Zusammenhang zu nennen – die Titelfigur den zudringlichen Golo mit Rassismus vom Leibe hält, doch noch eine andere. Aber man bewegt sich hier in schwierigen Kraftfeldern.

Ich pointiere die Hauptthese des Anfangs noch stärker. Das musikalische 19. Jahrhundert, wie wir es heute kennen, ist nicht nur in der praktischen Musik, sondern auch in der Musikwissenschaft erst nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Und die Musikwissenschaft fokussierte in der Musik des 19. Jahrhunderts das Strukturelle und die Formalisierung der musikalischen Verläufe. Und wenn die Beschreibung eines Werkes mit dem strukturorientierten Werkzeug gelingt, ist diese gleichsam »gerettet«. Die jüngeren analytisch orientierten Publikationen zu Liszt, der ein Programmmusiker par excellence war, zeigen dies deutlich. Er ist dann nicht nur Programmmusiker, sondern etwas mehr, eben auch ein absolut-musikalisch überzeugender Komponist.

Die Musik und das Hören von Musik sind im 19. Jahrhundert wahrscheinlich assoziativer, synästhetischer und bildhafter verlaufen, als dies die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts sich wünscht. Auch das berühmte Beispiel der Heidelberger Konzertsäle, wo das Orchester und der Dirigent in den 1870er Jahren versteckt waren, damit das Publikum der reinen Musik zuhören konnte, ist nicht ein Beweis für das absolute Hören, sondern für den »Hörfilm«, der ohne Störung durch die Produzenten der Musik ablaufen soll. Erst der Film – und damit die erste visuelle Kunstform, welche im Tempo der Musik »modulieren« und Bilder aneinander schneiden konnte – lässt das assoziative Hören zurücktreten und die sogenannte absolute Musik aufsteigen. Vermutlich werden sich im Forschungsprojekt gerade in diesem Bereich für die Interpretation der Musik kurzfristig die ergiebigsten Resultate zeigen. Die episodenhaften Durchführungen von Brahms sind dann unter Umständen nicht mehr nur strukturell zu erklären, ebenso die

vielen Partien von thematisch nicht definiertem Material bei Schubert, sondern als poetische oder programmatische Einschübe und assoziative Erweiterungen darzustellen.

Wir sind in einem globalisierten Zeitalter. Die Anteile an ausländischen Studierenden liegen an der HKB zwischen 30 und 40 Prozent. Dabei kommen diese Studierenden nicht nur aus den an die Schweiz angrenzenden Ländern, sondern aus China, Japan, Lateinamerika und ehemaligen Ostblockstaaten. Gerade um solche Studierenden, die meist wieder in ihre Herkunftsländer zurückkehren, nicht einfach nur mit der großen europäischen Kunstmusik zufrieden zu stellen, sondern um Verbindungen zu ihren Herkunftsländern zu schaffen, schwebt mir vor, in zwei bis drei Jahren auch das europäisch orientierte Repertoire des 19. Jahrhunderts in diesen Ländern, die teilweise wie Japan innerhalb weniger Jahrzehnte am Ende des 19. Jahrhunderts mit der westlichen Musik kolonialisiert wurden, zu erforschen und zu pflegen. Hier wäre erstens im Repertoirebereich noch sehr vieles zu entdecken, zweitens für die Aufführungspraxis vieles zu gewinnen und drittens den ausländischen Studierenden ein differenzierter Umgang mit Identität zu vermitteln.

Dabei könnten die vier großen Auswanderungswellen des 19. Jahrhunderts, die sowohl im Orient wie in Nord- und Lateinamerika zu beobachten sind, die Knotenpunkte bilden: Die liberale Welle mit großen Investitionsinteressen nach 1830, die radikale Welle (ausgelöst durch den kalifornischen Goldrausch und die Zerstörung mehrerer Kartoffelernten in Europa nach 1848), die internationale Welle nach 1871 und jene durch die Öffnung Rußlands und die neue deutsche Weltpolitik ausgelöste Welle nach 1890, welche durch eine starke jüdische Emigration begleitet war. Die entsprechenden Repertoires sind noch wenig erforscht und trotzdem wurde die europäische Musik mit außerordentlicher Effizienz exportiert. Das Akkordeon wurde von Deutschland aus zum internationalen Volksmusikinstrument, das Klavier zum japanischen Standardinstrument, die italienische Oper im Stile Rossinis zur mexikanischen Hauptgattung. Daß in diesem Zusammenhang natürlich auch die Schweiz im 19. Jahrhundert – außerhalb der ziemlich umfassend erforschten Aufenthalte von Wagner und Brahms – ein interessantes Thema sein könnte, sei hier ebenfalls angemerkt.

Wir haben uns mindestens in Gedanken sehr viel vorgenommen – wahrscheinlich zu viel. Deshalb versuchen wir, wenn es konkret wird, von ganz einfachen Fragestellungen auszugehen. Und wir sehen dann, daß bereits diese kleinen Fragestellungen enorme Probleme stellen. Zum Beispiel wird offenbar, daß man nicht einmal sicher weiß, ob die Tuba in Verdis frühen Opern ein Holz- oder ein Blechinstrument war. Aus solchen Forschungen könnte sich über die musikalische Praxis hinaus ein differenzierteres und teilweise neues Bild des 19. Jahrhunderts ergeben.

Ich pointiere zum Schluß die Anfangsthese noch ein letztes Mal: Es könnte sich herausstellen, daß das 19. Jahrhundert nicht nur vielseitiger und unterschiedlicher klang,

als das 20. Jahrhundert es in seiner Interpretationsgeschichte darstellte, sondern daß das 19. Jahrhundert auch kompositionsgeschichtlich mehr veränderte als das 20. Jahrhundert. Zwar hat das 20. Jahrhundert im Bereich elektronischer Instrumente und Informatik-unterstützter Verfahrensweisen sehr viel erneuert, aber die Avantgardisten hielten sich an die standardisierten Instrumente und waren stolz darauf, die Standardinstrumente so klingen zu lassen, daß sie nicht mehr als solche erkannt werden konnten. Aber all die Verfremdungen haben kaum ein neues Instrument entstehen lassen, und die Avantgarde ist – die Tradition immer reflektierend und sich von ihr absetzend – letztlich in diesen Traditionen hängen geblieben. In diesem Punkte fallen dann Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts doch wieder erstaunlich bündig ineinander.

Bevor das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« in solcher Zuspitzung des Revisionismus verdächtigt wird, möchte ich erwähnen, daß die zeitgenössische Musik an der HKB eine große Bedeutung hat, sie ein performatives Musikstudio beherbergt und die besten Solisten der Neuen Musik an der HKB unterrichten. Zugleich hat Daniel Glaus an der HKB mit der Entwicklung der winddynamischen Orgel, bei der der Winddruck von jeder Taste aus variiert werden kann, im Bereich der Orgel eine der wichtigsten Innovationen der vergangenen 200 Jahre realisiert und den Teufelskreis der Erneuerung via Verfremdung in einem entscheidenden Punkt unterbrochen. Der genaue Blick zurück ist die eine Perspektive unserer Forschungstätigkeit, der offene Blick nach vorne ist die andere!

Die Autoren der Beiträge

CLAUDIO BACCIAGALUPPI Studium der Musikwissenschaft und Romanistik in Zürich. 2008 Promotion bei Prof. Luca Zoppelli an der Universität Freiburg i. Ue. 2001 war er an der Landesphonothek in Lugano tätig, 2003 bei RISM Schweiz. Seit 2002 arbeitet er an der Hochschule der Künste Bern, seit 2005 in der Forschung.

MANUEL BÄRTSCH Studium an der Musikhochschule Basel in der Klavierklasse von Jürg Wyttenbach, Kammermusik bei Walter Levin vom LaSalle-Quartett und Hatto Beyerle vom Alban Berg-Quartett. Lehr- und Solistendiplom mit Auszeichnung. Internationale Preise an Wettbewerben in Stuttgart, Berlin und Graz. Aufnahmen bei diversen Rundfunkanstalten. Als Solist konzertiert er unter anderem mit dem Basler Symphonieorchester und dem Orchestre National de Lyon. Neben der Pflege des traditionellen Repertoires ist die Aufführung moderner Musik ein wichtiger Teil seiner Konzerttätigkeit. Er ist Pianist des Ensemble Phoenix Basel und Widmungsträger zweier der 6 Klavierstücke von Rudolf Kelterborn (Bärenreiter BA8597).

DIRK BÖRNER Klavierstudium am Straßburger Konservatorium, dann Cembalo bei Andreas Staier und Jesper Christensen an der Schola Cantorum Basiliensis. Er war Finalist bei internationalen Wettbewerben (unter anderem in Prag und Warschau) und konzertiert als Solist und Continuospieler in verschiedenen europäischen Ländern. An der Hochschule der Künste Bern unterrichtet er Cembalo und am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon Generalbaß.

ROMAN BROTBECK Studium der Musikwissenschaft und Literaturkritik sowie Promotion in Zürich. Musikredaktor und -produzent bei DRS 2, großer Forschungsauftrag des Schweizerischen Nationalfonds und längere Aufenthalte in Mittel- und Nordamerika, Frankreich und der UdSSR. Von 1996 bis 2002 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Von 1999 bis 2003 Direktor der HMT Bern/Biel, seit 2003 Fachbereichsleiter Musik der Hochschule der Künste Bern. Konzeption und Organisation kultureller Großveranstaltungen, zum Beispiel Holliger/Walser Woche in Biel 1996, 2. Fest der Künste im Engadin 2000, Biennale Bern.

CLIVE BROWN Studium der Geschichte und Musik am Emmanuel College in Cambridge, Dissertation am Exeter College in Oxford. Er ist Professor für angewandte Musikwissenschaft an der Leeds University, und seine Forschungen betreffen vor allem die Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre Aufführungspraxis.

JESPER BØJE CHRISTENSEN Dozent für Cembalo, Generalbaß, Kammermusik und Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Cembalist ist er sowohl im Konzert wie mit Meisterkursen regelmäßiger Gast bei den wichtigsten europäischen Zentren und Festivals für Alte Musik. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich mit Interpretationsfragen des 19. Jahrhunderts auf der Basis von historischen Tondokumenten. Er gilt als führende Autorität auf dem Gebiet der barocken Generalbaßpraxis.

WALTHER DÜRR Studium der Musikwissenschaft und Promotion 1956 in Tübingen. 1965 wurde er Mitherausgeber der Neuen Schubert-Ausgabe und 1977 Professor an der Universität

Tübingen. Er ist ein anerkannter Fachmann für Schubert und das deutsche Lied und hat viel zum Verhältnis von Sprache und Musik publiziert.

ANSELM GERHARD Studium in Frankfurt am Main und an der Technischen Universität Berlin. 1985 Promotion an der TU Berlin. 1992 Habilitation am Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seit Oktober 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft und Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Von 1995 bis 2001 Präsident des Kuratoriums Musikforschung der Akademie der Zentralschweiz (Luzern), von 1996 bis 2002 Präsident des neu gegründeten Vereins Arbeitsstelle Schweiz Répertoire International des Sources Musicales (Bern), von 1997 bis 2002 Director-at-large der International Musicological Society, von 1998 bis 2002 Mitglied der steering group musicology der European Science Foundation (Straßburg).

TOMASZ MARIAN HERBUT Klavierstudium am Konservatorium seiner Geburtsstadt Lublin (Polen) und an der Frédéric Chopin Musikakademie in Warschau in der Klasse von Prof. Bronislaw Kawalla. In der Schweiz hatte er Unterricht bei Nikita Magaloff und Homero Francesch sowie bei Irwin Gage (Liedbegleitung) und schloß seine Ausbildung an der Zürcher Hochschule für Musik im Jahre 1987 mit dem Solistendiplom ab. Seit 1977 gibt er Konzerte in vielen Ländern Europas, Amerikas und Asiens. Regelmäßig ist er als Solist und Kammermusiker zu Gast an internationalen Festivals. In der letzten Zeit gilt seine besondere Aufmerksamkeit der Liedkunst. An der Hochschule der Künste Bern leitet er seit 1990 eine Klasse für Klavier und Liedinterpretation. Er gibt Meisterkurse in Europa, Asien, Nord- und Südamerika.

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN Studium der Germanistik und Geschichte an der Freien Universität Berlin (Staatsexamen 1980), Unterrichtstätigkeit am Gymnasium. Studium der Musikwissenschaft an der FU Berlin (Promotion 1992). Von 1989 bis 1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin; 1998 Habilitation. Seit 1999 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Präsident der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen (IBG) und von 2001 bis 2008 der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG), seit 2008 Mitglied der Academia Europaea.

IVANA RENTSCH Studium der Musikwissenschaft, Publizistikwissenschaft und Deutschen Linguistik an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. 2004 Promotion an der Universität Bern. Lehraufträge an den Universitäten Bern, Fribourg und Graz. Seit 2006 Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Bisher hauptsächlich Beschäftigung mit Fragen der Opernästhetik, der Musik des 20. Jahrhunderts, der tschechischen Musik sowie der Musiktheorie und Tanzästhetik vom 16. bis 18. Jahrhundert.

ARNE STOLLBERG Studium der Musikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main. Von 2001 bis 2004 Assistent, seit 2005 Oberassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. 2004 Promotion. Gegenwärtig Arbeit an einem Habilitationsprojekt zum Tragischen als Kategorie der Symphonik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Juni 2005 Auszeichnung mit dem »Prix Jubilé« der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW).

Namen-, Werk- und Ortsregister

- Adam**, Louis 152, 153
 Adlung, Jakob 160, 165
 Adorno, Theodor Wiesengrund 13, 194
 Agricola, Johann Friedrich 37, 39, 43
 Albani, Emma 106
 Arrau, Claudio 128
 Asioli, Bonifazio 174, 179
 Auber, Daniel-François-Esprit
 La muette de Portici 102
 Auer, Leopold 107
 Avin, Styra 106
Babbini, Matteo 143, 156
 Bacciagaluppi, Claudio 159, 169
 Bach, Carl Philipp Emanuel 18, 26, 160, 171, 175
 Sonate f-Moll, Wq 57,6 18, 19
 Bach, Johann Sebastian 14, 15, 18, 23, 25, 36, 112,
 115, 116, 125, 149, 182
 Das Wohltemperierte Clavier 15, 18
 Fantasie und Fuge BWV 904 20, 21
 Backer-Grøndahl, Fridtjof 150
 Backhaus, Wilhelm 186, 187
 Baillot, Pierre Marie François de Sales 88, 93,
 94, 101
 Banchieri, Adriano 160
 Bärtsch, Manuel 109, 163
 Basel
 Egger Historischer Blasinstrumentenbau 197
 Schola Cantorum Basiliensis 129
 Batka, Richard 22
 Bauer, Wilhelm A. 152
 Baumann, Thomas 39
 Bayreuth 49, 51, 52, 54, 55, 59, 62–64
 Beethoven, Ludwig van 13, 15, 18, 20, 22, 23, 25,
 26, 27, 68, 111, 112, 114–117, 119, 122, 125, 128, 149,
 150, 159, 162, 195
 Klavierkonzert Nr. 5, op. 73 112
 Klaversonate op. 14, Nr. 2 35, 36
 Klaversonate op. 27, Nr. 2 122, 185
 Klaversonate op. 31, Nr. 2 171
 Klaversonate op. 31, Nr. 3 187
 Klaversonate op. 53 185
 Klaversonate op. 57 182, 186
 Klaversonate op. 101 20, 120
 Klaversonate op. 106 20, 114
 Klaversonate op. 109 20, 130
 Klaversonate op. 110 20
 Klaversonate op. 111 20
 Missa solemnis, op. 123 120
 Sinfonie Nr. 8, op. 93 121, 122
 Sinfonie Nr. 9, op. 125 85, 117–120
 Bellini, Vincenzo 52, 125
 I puritani 97
 Benda, Georg Anton 39
 Bériot, Charles de 83–86, 89–92, 96, 99–101,
 103, 106–108
 Air varié Nr. 9 98
 Rondo russe 98
 Violinkonzert Nr. 7 98
 Violinkonzert Nr. 9 94, 104, 105
 Berlin 129, 170, 175
 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer
 Kulturbesitz 23, 40, 72
 Berlioz, Hector 112, 114, 124
 Bern 141
 Hochschule der Künste 189, 190, 195, 196,
 199, 200
 Bernhard, Christoph 145, 146
 Besançon 186
 Biel
 Hochschule für Technik und
 Informatik 196
 Bishop Kovacevich, Stephen 155
 Blonay 171
 Boïeldieu, François Adrien 125
 La fête du village voisin 102
 Boito, Arrigo 124
 Börner, Dirk 26, 150
 Borwick, Leonard 167
 Boulanger, Nadja 191
 Bourniquel, Camille 115
 Brahms, Johannes 17, 107, 115, 116, 130, 149,
 155, 167, 197
 Walzer in H-Dur, op. 39, Nr. 1 155
 Braudel, Fernand 179
 Braun, Friedbert 72
 Breckbill, David 53, 64
 Brendel, Franz 115, 116, 125
 Brentano, Clemens 123
 Briesemeister, Otto 64
 Brotbeck, Roman 189
 Brown, Clive 47, 83, 87, 94, 101, 106, 159
 Brown, Maurice John Edwin 171, 172

- Bulgarini, Francesco 180
 Bülow, Hans von 15–23, 164, 183
 Bülow, Marie von 17
 Burgdorf
 Spada Musik AG 197
 Burkhard, Willi 192
 Busoni, Ferruccio 129, 130
Cambini, Giuseppe 147, 148
 Chaulieu, Charles 173, 182
 Cherubini, Luigi 125
 Chopin, Fryderyk 34, 83, 109, 111, 112, 115, 116,
 125–130, 132, 135, 136, 138, 140, 141, 149–153,
 155, 156
 Ballade g-Moll, op. 23 133, 134
 Ballade As-Dur, op. 47 139
 Ballade f-Moll, op. 52 154
 Etüde op. 10, Nr. 3 153
 Etüde op. 10, Nr. 5 127, 130
 Etüde op. 10, Nr. 10 130
 Etüde op. 10, Nr. 11 182
 Etüde op. 25, Nr. 1 133
 Etüde op. 25, Nr. 4 135
 Etüde op. 25, Nr. 6 156
 Etüde op. 25, Nr. 8 186
 Etüde op. 25, Nr. 9 127, 130, 186
 Etüde op. 25, Nr. 11 138
 Fantasie f-Moll, op. 49 135
 Impromptu cis-Moll, op. 66 156
 Klaviersonate Nr. 2, b-Moll, op. 35 137
 Klaviersonate Nr. 3, h-Moll, op. 58 134
 Mazurka fis-Moll, op. 6, Nr. 1 182, 183
 Mazurka B-Dur, op. 7, Nr. 1 183
 Nocturne Es-Dur, op. 9, Nr. 2 128
 Nocturne Des-Dur, op. 27, Nr. 2 152, 186
 Polonaise fis-Moll, op. 44 137
 Polonaise A-Dur, op. 40, Nr. 1 154
 Polonaise As-Dur, op. 53 154
 Polonaise-Fantasie As-Dur, op. 61 138
 Prélude op. 28, Nr. 7 139
 Prélude op. 28, Nr. 8 133
 Prélude op. 28, Nr. 16 135
 Prélude op. 28, Nr. 17 140
 Prélude op. 28, Nr. 24 139
 Scherzo h-Moll, op. 20 151
 Scherzo cis-Moll, op. 39 126, 134
 Walzer a-Moll, op. 34, Nr. 2 155
 Chorley, Henry Fothergill 107
 Christensen, Jesper Bøje 34, 141, 187
 Chrysander, Friedrich 19
 Clementi, Muzio 181, 185
 Coppola, Pietro
 La pazzia per amore (Nina) 45
 Corri, Domenico 88, 146–148, 176
 Corri, Philip Anthony 176–178, 184, 185
 Couperin, François 149, 172
 Cramer, Carl Friedrich 39
 Cramer, Johann Baptist
 Klaviersonate a-Moll, op. 6, Nr. 4 162
 Klaviersonate a-Moll, op. 22, Nr. 3 162
 Crescentini, Girolamo 143, 156
 Czerny, Carl 18, 26–28, 34–36, 128, 150, 161, 164,
 174, 179, 180, 182, 184–187
Danuser, Hermann 16
 David, Ferdinand 99, 106
 Davide, Giacomo 143, 156
 Davis, Fanny 153
 Debrunner, Daniel 196
 Debussy, Claude 149
 Diémer, Louis 152
 Distler, Hugo 192
 Donington, Robert 86
 Dresden 51, 116, 117, 182
 Dürr, Walther 65, 68, 71, 75, 82, 109, 171, 172
 Düsseldorf 119
 Dyck, Ernest van 53
Edison, Thomas A. 141
 Ehlert, Louis 14, 15, 24
 Eigeldinger, Jean-Jacques 113, 126, 127, 133, 174
 Ekier, Jan 133–137, 153, 154
 Endenich 116
 Erfurt 160
 Esch, Louis von 180
 Eunicke, Friedrich 170
Farkas, Zoltán 121
 Feder, Georg 161, 162
 Felbick, Lutz 187
 Fétis, François 179
 Fichte, Johann Gottlieb 198
 Field, John 34
 Filtsch, Karl 126
 Fink, Gottfried Wilhelm 182, 186
 Fischer, Jens Malte 54
 Fletsch, Carl 88
 Foucquet, Pierre-Claude 160
 Frankfurt
 Oper 194
 Freitas, Roger 85, 106, 107
 Friedman, Ignaz 27, 34
 Fuchs, Carl 23, 24
 Funke, Gerhard 17

- Furtwängler, Wilhelm 198
García, Manuel (Sohn) 41, 44–47, 84, 85, 87, 88,
 90, 91, 99, 101, 103, 107, 108
 Gardiner, John Eliot 195
 Gassner, Ferdinand Simon 65
 Geck, Martin 115, 116, 125
 Gerhard, Anselm 159, 161, 167, 179
 Gielen, Michael 194, 195
 Glasunow, Aleksander (Glazunov, Aleksandr) 122
 Glaus, Daniel 200
 Godowsky, Leopold 129, 130
 Badinage 130
 Goertzen, Valerie Woodring 181, 182
 Goethe, Johann Wolfgang von 124
 Goldberg (Übersetzer) 99
 Göttmann, Adolf 55
 Gounod, Charles François 124
 Greggiati, Giuseppe 181
 Grieg, Edvard 141, 149–152
 Lyrische Stücke («An den Frühling») 149
 Grünfeld, Alfred 155
 Gutmann, Adolf 126
Haas, Robert 38, 46
 Habeneck, François-Antoine 94, 99, 112, 119
 Halévy, Jacques François Élie Fromental
 La juive 98
 Hallé, Charles 167
 Hamelin, Marc 130
 Händel, Georg Friedrich 19, 20, 23, 116, 149
 Suite HWV 428 18, 19
 Hanslick, Eduard 15, 16, 20, 52, 53, 64, 124
 Harrison, Bernard 161
 Hausegger, Friedrich von 24
 Havelock, Eric Alfred 179
 Haydn, Joseph 159, 160, 162
 Applausus, Hob. XXIVa:D2 46
 Klaversonate G-Dur, Hob. XVI:39 161
 Klaversonate Es-Dur, Hob. XVI:52 160, 161,
 167
 Die Schöpfung, Hob. XXI:2 47, 95
 Heermann, Hugo 107
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 116, 123
 Heidelberg
 Konzerthalle 198
 Heine, Heinrich 84, 111, 129
 Heinse, Wilhelm 167
 Henselt, Adolf von 112
 Hequet, Gustave 173
 Herbut, Tomasz 132
 Herder, Johann Gottfried 56
 Hering, Carl Gottlieb 171
 Herz, Henri 112, 175, 182
 Hey, Hans 49
 Hey, Julius 49, 53–60, 62
 Hiller, Ferdinand 111–114, 119, 124
 Hiller, Johann Adam 37, 38, 41–44
 Himmel, Friedrich Heinrich 170
 Hindemith, Paul 16
 Hindemith, Paul 191
 Hinrichsen, Hans-Joachim 13, 16, 18, 99
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 167
 Hofmann, Józef 151, 185
 Hölderlin, Friedrich 123
 Holmes, Henry 94
 Horowitz, Vladimir 187
 Hummel, Johann Nepomuk 65, 83, 89, 112,
 163–165
 Hüntten, Franz 112
 Husarik, Stephen 174
Jancik, Hans 163
 Janotha, Natalia 185
 Gavotte impériale 185
 Jansen, F. Gustav 112
 Jeitteles, Ignaz 44
 Joachim, Joseph 17, 86, 103, 106, 107
 Jung-Janotta, H. (Helene Jung?) 50–52, 59
Kalkbrenner, Friedrich 176, 177
 Kaminski, Heinrich 192
 Karajan, Herbert von 191
 Karlsbad 84
 Karpf, Roswitha 65
 Katz, Mark 87
 Keltenborn, Rudolf 121
 Kelterborn, Rudolf 129
 Kerényi, Karl 125
 Kittel, Carl 62, 63
 Klindworth, Karl 23
 Koczalsky, Raul 27, 127, 128, 130, 152–156
 Kolisch, Rudolf 16
 Krause, Andreas 82
 Krause, Christian Gottfried 39
 Kretschmann, Carl 116
 Kreuzlingen
 Musik Haag 197
 Kutsch, Karl-Josef 51
La Mara (Marie Lipsius) 125
 LaSalle (Streichquartett) 194
 Laurence, Dan H. 50
 Ledhuy, Adoplhe 183
 Leech-Wilkinson, Daniel 87

- Leibowitz, René 195
 Leipzig 150, 165
 Lemberg (L'viv) 127
 Lenz, Wilhelm von 126
 Leschetitzky, Carl 26, 34
 Levi, Hermann 49
 Levin, Walter 194
 Leyland, Charles Godfrey 84
 Lipatti, Dinu 186
 Liszt, Franz 15, 18, 26, 34, 37, 42, 48, 60,
 112–114, 116, 119, 121, 122, 124–126, 141,
 149, 156, 183, 198
 Klaviersonate h-Moll 116
 Soirée de Vienne 186
 Lohmann, Peter 116
 Lohr, Jane 170, 173, 174, 176, 177, 179, 183–186
 London 107, 160, 167, 180, 185
 Lugano
 Radio svizzera di lingua italiana 186
 Lühning, Helga 71
 Lussy, Mathis 23
 Luzern
 Atelier Lohi Blasinstrumente 197
MacDowell, Edward 165, 166
 Starlight, op. 55, Nr. 4 165, 166
 Mack, Dietrich 53
 Mahler, Gustav 194
 Mahlert, Ulrich 180
 Mailand (Milano) 113, 180
 Malibran, Maria 84, 107, 108
 Manfredini, Vincenzo 174, 179
 Marchesi, Luigi Lodovico 143, 156
 Mathias, Georges 126
 Mattheson, Johann 27, 147, 148
 Maunder, Richard 147
 McKay, Elisabeth Norman 75
 Méhul, Étienne-Nicolas
 Joseph 47, 95
 Meifred, Jérôme 183
 Melba, Nellie 107
 Mendel, Hermann 42, 48
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 84, 112, 116, 119,
 124, 125, 127, 149, 150, 165, 182
 Klavierkonzert a-Moll 114
 Klaviertrio d-Moll, op. 49 151
 Variations sérieuses 112
 Mendelssohn, Fanny 116
 Meyer, Thomas 174, 179
 Meyerbeer, Giacomo 124
 Les Huguenots 97, 98, 103
 Le Prophète 97
 Robert le diable 114
 Michalowski, Alexander 151, 154
 Mikuli, Karol 126–128, 136, 137, 153, 154, 156
 Millington, Barry 64
 Moens-Haenen, Greta 86
 Montgomery, David 75, 171, 172
 Mörike, Eduard 163
 Moscheles, Ignaz 112, 164, 179
 Moser, Andreas 106, 107
 Moser, Hans Joachim 16
 Mozart, Leopold 101
 Mozart, Wolfgang Amadé 34, 112, 115, 127, 142,
 146, 147, 149, 152, 160, 165, 193
 Don Giovanni, K. 527 46, 90
 Klaviersonate A-Dur, K. 331 187
 Le nozze di Figaro, K. 492 142
 Streichquintett g-Moll, K. 516 98
 Müller-Blattau, Joseph 146
 Müller, Ulrich 54
 Müller, Ursula 54
 Musgrave, Michael 106
Naser ad-Din Schah 127
 Neapel 83
 Neruda, Wilma, Lady Hallé (Wilhelmine Maria
 Franziska Neruda) 167, 168
 Nettl, Bruno 181
 Neumann, Friedrich-Heinrich 38–42, 46
 Niemann, Albert 62
 Niemann, Walter 128
 Nietzsche, Friedrich 23
 Nono-Schönberg, Nuria 115
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von
 Hardenberg) 14, 123
Ong, Walter Jackson 179
 Ossiach
 Stiftskirche 187
 Ostiglia 181
 Fondo musicale »G. Greggiati« 180
Pachierotti, Gasparo 143, 156
 Pachmann, Vladimir de 109
 Paderewski, Ignacy 136–138
 Paris 111, 112, 116, 125, 126, 149, 152
 Conservatoire 176
 Bibliothèque nationale de France 66
 Patti, Adelina 86, 106, 107, 141–143, 145, 147,
 149, 151
 Pfitzner, Hans 16, 198
 Philadelphia
 Curtis Hall (vormals Casimir Hall) 185

- Prégardien, Christoph 171
 Prokofjev, Sergej 135
Raabe, Peter 114
 Rachmaninov, Sergej 141
 Radomeski, James 44
 Ranke, Leopold von 64
 Reger, Max 192
 Reichardt, Johann Friedrich 38, 39
 Reimann, Margarete 148
 Reissmann, August 42
 Rentsch, Ivana 37, 60
 Reuss, Eduard 50
 Riefling, Robert 150
 Riemann, Hugo 23–25
 Riemens, Leo 51
 Riepel, Joseph 40
 Riethmüller, Albert 16, 17
 Romberg, Bernhard 88
 Rosenberger, Peter 36
 Rosenthal, Moriz 27, 34, 127, 156
 Rossini, Gioacchino 84, 199
 Guillaume Tell 91, 102, 103
 Moïse et Pharaon 95
 Otello 45, 103
 Rousseau, Jean-Jacques 56, 172, 173
 Rubini, Giovanni Battista 107
 Rubinstein, Anton 122
 Russell, Melinda 181
Safranski, Rüdiger 111, 123
 Sauer, Emil von 183
 Scaramelli, Giuseppe 142, 143, 145, 147, 156
 Scarlatti, Domenico 149
 Scheibe, Johann Adolph 40, 41
 Scheidemantel, Karl 51
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 14, 123
 Scherchen, Hermann 195
 Schering, Arnold 159
 Schilling, Gustav 170
 Schindler, Anton 35, 36
 Schlegel, August Wilhelm von 14
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 14
 Schleiermacher, Daniel Friedrich 14
 Schmoll, Anton 182
 Schoen, Ernst 50
 Schönberg, Arnold 115, 123, 130, 197
 Klavierstück op. 11, Nr. 2 130
 Schonberg, Harold C. 113, 126
 Schostakowitsch, Dimitri 122
 Schröder, Hermann 94
 Schubert, Ferdinand 75
 Schubert, Franz 65–68, 74–76, 80, 82, 109, 114,
 132, 149, 159, 162, 171, 172, 199
 Alfonso und Estrella, D 732 67, 68, 70, 72–74
 An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied
 sang), D 115 75, 76
 Des Teufels Lustschloß, D 84 80
 Ellens Gesang (Ave Maria), D 839 102
 Die Erwartung, D 159 72
 Die Forelle, D 550 171
 Hagars Klage, D 5 72
 Impromptu As-Dur, op. 142 186, 187
 Klaversonate c-Moll, D 958 162, 165
 Klaversonate A-Dur, D 959 162, 165
 Klaversonate B-Dur, D 960 162, 165
 Der Liedler, D 209 75
 Messe in As-Dur, D 678 70, 71, 75, 77, 81
 Rosamunde, D 797 74
 Schwanengesang, D 957, Nr. 4 (»Ständ-
 chen«) 96, 183
 Sinfonie Nr. 3, D 200 68, 69, 72
 Sinfonie Nr. 8, D 944 78, 79
 Winterreise, D 911, Nr. 7 (»Auf dem
 Flusse«) 72
 Die Zauberharfe, D 644 66
 Schumann (Wieck), Clara 18, 126, 141, 151, 153,
 181, 182, 183
 Schumann, Robert 85, 112, 115, 116, 119, 124,
 125, 149, 153, 164, 182
 Fantasiestücke op. 12 (»Des Abends«,
 »Warum«) 187
 Genoveva 198
 Schünemann, Georg 151
 Seedorf, Thomas 52
 Sembrich, Marcella 106
 Shaw, George Bernard 49, 50
 Sherman, Bernard D. 106
 Sità, Maria Grazia 170, 174, 179, 184
 Soldat-Roeger, Marie 107
 Specht, Richard 116
 Spencer, Stewart 64
 Spohr, Louis 83, 84, 89, 93, 94, 99, 101, 103, 106
 Violinkonzert Nr. 8 83
 Sporck, Ferdinand (Graf) 50–52
 Staier, Andreas 171
 Staiger, Emil 14
 Stockhausen, Karlheinz 191
 Stollberg, Arne 41, 49, 129
 Stowell, Robin 94
 Straube, Karl 192
 Strauß, Dietmar 16

- Strauss, Richard 198
 Strawinsky (Stravinskij), Igor 16, 191, 192
 Strobel, Gertrud 37, 60
 Strobel, Otto 62
 Strozzi, Gregorio 160
 Sulzer, Johann Georg 40, 43, 172
Tagliavini, Luigi Ferdinando 160
 Tausig, Carl 126
 Tausig, Carl 15
 Taylor, Franklin 107
 Tellefsen, Thomas Dyke Acland 126
 Temperley, Nicholas 161, 162
 Tetrizzini, Luisa 141, 142, 145
 Thalberg, Sigismund 83, 163
 Tieck, Ludwig 14
 Tiedemann, Rolf 13
 Tischatschek, Joseph 54
 Tomaszewski, Mieczysław 111
 Tomicich, Francesco Serafino 164
 Tosi, Pier Francesco 37
 Triest 143, 164
 Türk, Daniel Gottlob 28, 46, 150
Unger, Georg 59
Vaccari, Nicola 88
 Verdi, Giuseppe 84, 107, 191, 197, 199
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 123
 Viganoni, Giuseppe 143, 156
 Villeneuve, Josse de 38
 Viotti, Giovanni Battista 95
 Visconti (Familie) 180
 Visconti, Cristina 180, 181
 Volkov, Solomon 122
 Voss, Egon 42, 54, 60, 63
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 167
 Wagner, Cosima 51–53, 56, 62, 64
 Wagner, Richard 23, 37, 38, 41, 42, 46, 48–50, 52, 54–57, 59, 63, 64, 114–121, 124, 128, 129, 151, 198
 Lohengrin 41, 42, 60, 116
 Die Meistersinger von Nürnberg 63
 Parsifal 49, 54, 64
 Der Ring des Nibelungen 49, 54, 55, 57, 59, 60–61 (Siegfried), 62, 63 (Das Rheingold), 116, 123 (Die Walküre), 124 (Das Rheingold)
 Tristan und Isolde 64
 Walcha, Helmut 192
 Wangermée, Robert 170, 183
 Wapnewski, Peter 124
 Warschau 155
 Weber, Carl Maria von 68, 112, 130
 Der Freischütz (Robin des Bois) 95
 Klaviersonate Nr. 1, op. 24 130
 Weber, Gottfried 41, 46, 47
 Weimar 42, 51, 116
 Weitzmann, Carl Friedrich 15, 16
 Werner, Heinrich 22
 Whitehouse, William Edward 167, 168
 Wieck, Clara siehe Schumann, Clara
 Wieck, Friedrich 181, 183
 Wieck, Marie 181, 183
 Wien 160
 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde 67, 68, 70, 74, 78
 Hofoper 64
 Musikvereinsaal 187
 Stadt- und Landesbibliothek 75, 81
 Wiesbaden 52
 Winkelmann, Hermann 64
 Wirth, C. 41
 Wolf, Hugo 22, 159, 163
 Gedichte von Eduard Mörike, Nr. 11 (»An eine Aeolsharfe«, »Gesang Weyla's«) 163
 Wolf, Werner 37, 60
 Wolff, Hermann 17
 Wolzogen, Hans von 50
 Wytttenbach, Jürg 130
Zimmermann, Ewald 136, 137
 Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume 176
 Zimmerwald
 Konrad Burri Instrumentenbau 197
 Zumsteeg, Johann Rudolf 72
 Zürich 37, 42, 48, 116
 Zwierlein, Otto 17



Berner Fachhochschule
Haute école spécialisée bernoise
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne

hkb.bfh

u^{*b*}

^{*b*}
**UNIVERSITÄT
BERN**



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Munken Premium Cream, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-82-6